

## لحديث وشبّجون!

رئيس التحرير



ARCHIVE

<http://Archive.bekah.net>

تشغل الأحاديث الثقافية وسواها أحياناً هامة في حياتنا، وتستغرق أوقاناً عزيزة، وتتطلب الكثير من الإمكانات المادية، والقدرات العقلية والنفسية، وتحفز المشاعر والأحاسيس، وتستنهض المخزون المعرفي، والاستعدادات المفترضة للمناقشة والتحليل والاستنتاج، والمواجهة التي قد لا تكون يسيرة مضمونة النتائج، مهما كان الحرص شديداً والاهتمام عظيماً. وتتنوع موضوعات الأحاديث وتعدد في الندوات والملتقيات العامة، واللقاءات الخاصة المبرمجة أو العارضة.. التي لا يستهان بحجمها وتواترها وأصداؤها، وما تمثل من ألوان تساهم في إعطاء سمات وخصائص للمجتمع بشكل عام.

ومن البدهي أن الحديث يكون ذا جنوى، إذا كان المتحاورون جادّين في الطروحات التي يقدّمونها، معيّنين بالموضوع محور الكلام، عالمين بعناصره، (جميعهم أو بعضهم على الأقل)، ومهتمّين بالوصول إلى نتائج ملموسة وخلاصات

مفيدة. ويفتني الحوار بالأفكار الواضحة، والدقة في التعبير، والأسلوب الهادئ، بعيداً عن المناورة والمداورة للتخلص من تناقض في المقولات، وقلة في المعلومات، وضعف في الحجج، والهروب إلى الأمام بهجوم مفتعل، وموقف متعال، ونبرة عالية. ويمكن لأي من الحاضرين أن يسفّه الحوار، بتحويله إلى نقاش يشور حول القشور والجزئيات والخصوصيات، ويبتعد عن الأساس الذي عقد الكلام عليه، أو بدأ به وتنامى، ويتناسى الهام والجوهري والأصيل.

ويمكن لأخر أن يشتت بالدخول في متاهات وتشعبات، تبعده عن المتن القوي، والهيكلي المتماسك، والحامل الرئيس، والمسار المجدي؛ كما يمكن إغراقه بالهزل والسخرية والاستخفاف، والاعتماد عن أساليب النقاش المعهودة، والأعراف الرصينة التي تحترم الآخر، وتأخذ رأيه على محمل الجد، وتتجنب نقد الشخص الذي أدلى به، وعرض خلفياته التي قد لا تسر، أو محاولة التيل من قصده وغاياته ونواياه.

وتكمن أهمية الحوار المباشر في ضرورة حرص المتحدثين على عدم الإساءة الشخصية، والسعي للتخفيف من الحدة والصراخ والانفعال، كي لا يتحول الأمر إلى مشادات وخصامات ومواقف متشنجة قد تستمر طويلاً.

إن من الممكن تشويه المناسبة الثقافية، وتظليل الحفلة فيها وإلهاها، بعرض العضلات غير الثقافية، وإن كان القائمون بذلك ينتمون إلى الحيز الثقافي! وهناك من اعتاد على هذه الأساليب ويستمرئ القيام بمثل هذه الأدوار، ولا يتردد في ذلك!

لهذا فإن الأمر يقتضي التحضير المناسب لمثل هذه الجلسات، واختيار المشاركين فيها بدقة وحذر، من دون أن يعني ذلك إبعاد المعارضين، أو الذين يمكن أن يكون لهم موقف مختلف. كما ينبغي أن تكون الإدارة المعهدة أو الطارئة قادرة على التنظيم والضبط، للاستفادة القصوى مما قد يكون لدى الحاضرين، واغتنام الفرصة والوقت جيداً؛ فليس من جلسة بلا مدبر أو مدير. ومن الناس من يسارع إلى تقمص هذا الدور بلا إمكانية أو تكليف، وفي هذا أيضاً تشويش مؤثر، وتخريب متمعد أو عارض. والنتيجة واحدة!

تكاد تبعد هذه الاعتبارات، حين يكون الحوار غير مباشر على منابر الإعلام  
المناخ أو المتلفز أو المكتوب على صفحات الجرائد والمجلات أو عبر الشبكة  
الالكترونية. فياخذ المتحدث (مجده) في القول، والتوصيف، والتصنيف، والعرض،  
والمناقشة، والتخمين، والاستنتاج، والتقدير أيضاً. وليت الأمر يتوقف عند هذا؛ بل  
إنه يأخذ جانباً حاداً يصل إلى حد الاتهام!

ولا يتورع بعض المتحدثين في القضايا الثقافية من خلف الحواجز الإعلامية  
والمكتبية العامة والخاصة، عن تناول الجانب الشخصي، والتكهن والافتراض  
والتقويم، والحكم بعد ذلك بما يناسبهم أو ما يريحهم أو يرضيهم أو يبرهنهم  
ويعتمد المحاور في ذلك على أن هناك وقتاً قد يطول بين القول والرد الذي قد  
لا يقرؤه الكثيرون، وبالتالي تبقى (أقواله) هي المسموعة والمتداولة أطول فترة  
ممكنة. ويساهم في هذا قرب المتحدثين من القاصين على هذه المواقع أو الفاعلين  
فيها؛ وقد يكون لهذا القرب أسبابه غير البريئة!

ولا يكاد يختلف رد الفعل أحياناً كثيرة عن الفعل نفسه، وهذا المبدأ معروف في  
حسابات العلم، لكنه يحضر أيضاً في سياق الحوار الموسوم بالثقافة، ويكون  
حضوره أكثر شناعة، لأن سلاح المتحاورين اللغة، وجأهم قسليعون بها، وشاطرون  
في الصياغات والتشبيهات والمقارنات والإفادات... وليت هذه المقدرة تستخدم في  
النتاج الثقافي إبداعاً ودراسات ونقداً!

ومن المتحاورين من خلف الزجاج أو عبر الأوراق والفضاءات، من يريد تسفيه  
المواقف وتمييعها، أو السخرية من القضايا الأساسية والابتعاد عن المبادئ والأسس  
والفرضيات التي تشكل صلب العلاقات الإنسانية ومبتغاها، ويتهم المؤمنين بها  
المدافعين عنها بأوصاف لا تليق، ولا تنسجم مع الحال الثقافية بمعناها السامي.

والأنكى من كل هذا، أن من تزل قدمه في الحفرة الموحلة، أو يغمسها بنفسه، لا  
يعترف بذلك، حتى بعد أن تظهر الآثار، وتوضح الأصدا؛ أو أنه لا يرى أن الأمر  
كذلك غافلاً أو متغافلاً، (والمصيبة أعظم!)؛ ويرى أن ما قام به، يملية الوعي والفهم  
وبعد النظر، وتتطلبه الحقوق المثالية والواجبات الأخلاقية...! وعليك، وهو

يستعطفك أو يرجئك أن تؤيده وتبارك فعلته، وتقرّ بريادته فيها، من دون أن يرفّ له جفن، حتّى إن تسارع لك قلبه واهتزّ شعوره وارتعش ضميره.

وإذا كانت غفلة الإنسان (العاقل) كبيرة، فإن غلطة المثقف لا تقدّر نتائجها الكارثية على المصائر والأجيال، ولا تحدّ أبعاد انهياراتها أزمنة وأمكنة، لأن فيها جحوداً ونكراناً وخذلاناً للكثيرين الذين عانوا وربّوا ووثقوا وأمنوا وأملوا وانتظروا وضحوا.... وتسويغاً للظلم، وتسهيلاً للتجاوزات، وتعميماً للفوضى التي سيكون المثقفون وقودها الأثمن، وتكون الإنسانية ضحيتها الكبرى. ■

✱ فسان كامل ونوس



# العولمة ، الحضارات والنظام العالمي

مهدي مظفري

د: عبد الكريم ناصيف



ARCHIVE

مقاربة لتفسير العالم

لماذا المفاهيم الثلاثة للعولمة والحضارات والنظام العالمي مترابطة؟ وكيف يترابط بعضها ببعضها الآخر؟ هنا سنتبحر في الإجابة عن هذه الأسئلة. إن إجابة السؤال الأول بسيطة، فمن الواضح أن النظام العالمي الراهن يصعب فهمه تماماً من دون أخذ «العولمة» بعين الاعتبار؛ إذ إن آثار العولمة تصل إلى كل ركن من أركان العالم بمجال مختلف ودرجة مختلفة. لماذا «الحضارة» هامة؟ لأن من الحضارة تجسد جوهر النظام العالمي، لذلك هي هامة. فالحضارة، كما سنرى لاحقاً، تتضمن وتعكس الجوانب والأبعاد الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية، والسياسية للنظام العالمي. إننا نعرف حضارة ما بأنها عظمة، لكونها صلة وصل بين رؤية للعالم وتشكل تاريخي. يشكل جواب السؤال الثاني الموضوع الرئيس هنا؛ إذ سنحلل أولاً العلاقات بين الحضارة والهوية العالمية؛ ثانياً: سنشرح صلة العولمة بالاقتصاد العالمي؛ ثالثاً وأخيراً سنقوم بربط المفاهيم الثلاثة (عولمة، وحضارة، ونظام عالمي) معاً من خلال تقديم ثلاثة نماذج عن النظام العالمي.

لكن قبل الدخول في دراستنا، سنعمل على تقديم ملخص موجز عن طريقتنا النظرية في الفهم. يجمع الدارسون عموماً على أن العولمة هي أولاً وقبل كل شيء

ذات قوام اقتصادي. إذ يسهم التقدم التقني الكبير. إسهاماً واسعاً في تسريع العولمة الاقتصادية، وكذلك عولمة بعض أطر القيم، كحقوق الإنسان مثلاً. في هذا المجال يمكن تطبيق نظرية النظام العالمي لتفسير تطور نظم اقتصادية محدودة إلى مستوى الرأسمالية والاقتصاد العالمي؛ بل إن نظرية النظام العالمي - خصوصاً لدى بروديل ولرشتاين - تمضي أبعد من ذلك، وتعالج المسائل المتعلقة بالحضارة، الثقافة، الديمقراطية.. الخ (بروديل 1979، 1993، ولرشتاين 1992، 1995). مع ذلك يبقى التركيز الأساسي على الاقتصاد من دون الاهتمام كثيراً بالنظام الدولي، بظواهر أخرى مثل الفوضى، القطبية، القانون الدولي، الأخلاق الدولية، وبصورة عامة المسائل المتعلقة بهوية العالم. جزء أساسي من جوانب الأشكال هذه يدخل في مجال نزعة التفسير الاجتماعية التي تركز تركيزاً كافياً على التفاعل بين العوامل الدولية، إضافة إلى تركيزها على نوعية الفوضى وهوية الدول. مع ذلك فإن الإطار الاقتصادي لا يشكل أولوية لدى مدرسة التفسيرية الاجتماعية. لهذا، يفترض أن يكون المركب من هاتين الطريقتين أداة تفسيرية نظرية مفيدة لتوضيح العلاقات بين العولمة والحضارات. إن ارتفاع المستوى الجديد للحضارة وكذلك المسألة المتعلقة بهوية العالم الجديدة، هاتان المجموعتان المختلفتان من النظريات سوف تطرحان عملياً من دون الدخول في نقاش نظري حول النظريات المختارة؛ أي بعبارة أخرى، ستطبق النظريات هنا، ليس لغاية نظرية؛ بل مستخدم فيما يتعلق بشرح العلاقات بين العولمة، الحضارة والنظام العالمي.

#### الحضارات وهوية العالم الجديدة

يعني السؤال الحاسم هنا بانسجام/عدم انسجام النظام العالمي الراهن وغير المسبوق مع عالم يتكون من حضارات متعددة. بعبارة أخرى هل يمكن للعالم أن يصبح عالماً واحداً على الصعيد الاقتصادي من دون أن يكون لذلك تأثير أساسي على الحضارات؟ مثل هذه الأسئلة الحاسمة والمعقدة تتطلب بحثاً مفصلاً وعميقاً لا يدخل ضمن إطار هذه الدراسة.

لكن، ثمة عنصران لهذه الإشكالية لا بد من ذكرهما. أولهما، أن التجارة، كقاعدة عامة، تزيد ألياً من شدة التبادلات الثقافية، فالتجارة تحمل معها ثقافة التجار، وتاريخ البشرية يشهد على أهمية التبادل الثقافي من خلال التجارة. ثانيهما، أن ما يصلح للتجارة التقليدية والبداية يصلح بالتأكيد لنظام بالغ الرقي كالرأسمالية،

فالرأسمالية تدخل تحولات بنوية عميقة إلى المجتمع. إنها تقتضي تقسيم العمل، على شبكات توزيع، أنظمة مصرفية.. الخ. مثل هذه التحولات تجبر تغييرات اجتماعية، وبالتالي تغييرات ذهنية وثقافية، وهكذا، فإن تطبيقاً عميقاً ومتواصلاً للرأسمالية في مجتمع ما سيشكل لدى الناس رؤية خاصة للعالم. ذلك أنه عندما يقوم نظام اقتصادي عالمي (الرأسمالية) بوظيفته من خلال نظام يعيش ثورة تقنية، فإن عقلية الناس وموقفهم تجاه مسائل وجودية (الحياة والموت، والصراع والتعاون، والزمان والمكان.. الخ) سوف تتأثر نتيجة لذلك. ومتابعة لهذا النقاش، لابد من معالجة إشكالات الحضارة بصفاتها ظاهرة من الظواهر.

ثمة حضارات صغرى وحضارات كبرى وذلك تبعاً للنطاق الذي امتدت إليه الحضارة، ولطولها وعمقها. فهناك حضارات قصيرة الأمد (مثل على ذلك الحضارة المسيحية النسطورية في الماضي، والحضارة السوفيتية في العصر الحديث) وهناك حضارات تراكمية، أي ذات أمد طويل امتدت قروناً كثيرة (مثل الحضارة الرومانية والحضارة الإسلامية)، ولهذا الصنف تمت الحضارات الكبرى. إنها ذلك النوع من الحضارة الذي يستمر في التألق حتى بعد فترة طويلة من انهياره، أما الحضارات الجديدة فغالباً ما تكون نسخاً معادة من الحضارة التراكمية والكبرى. في وقتنا الحاضر، ما تزال الفلسفة السياسية الغربية من وحي الفلاسفة الإغريق القدماء، والنظام القانوني القائم ما يزال من وحي التركة القانونية للإمبراطورية الرومانية وتأثيرها. من جهة أخرى، ما يزال المسلمون يعودون إلى تراثهم بهدف صنع حياتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، وإعادة صنعها من جديد.

لقد مر زمن، وجدت فيه حضارات كبرى مختلفة معاً. وجودها هذا لم يكن سليماً دائماً؛ بل غالباً ما كانت تهيم عليه الحروب؛ فكل حضارة، في ذلك الحين، كانت متفردة، بمعنى أن لها مجموعتها الخاصة من القيم، والمفاهيم الاجتماعية والسياسية المطبقة، وفكرة محدودة عن هويتها، وكذلك هوية كل حضارة من الحضارات الأخرى، كما كانت خصائص كل حضارة تشكل معيارها الحضاري الخاص، ثم جاءت العولمة فحطمت النظرية الدورية التي دافع عنها توينبي (1995) وكويجلي (1961)؛ إذ أن العولمة الآن تميح الحدود بصورة مطردة، وتخلط بين خصائص الحضارات المختلفة. إنها العولمة التي تنتقي بعضها من خصائص الحضارات المختلفة لتصنع منها نوعاً من التعايش التكافلي.

غالباً ما يتم تعريف الحضارة بعبارة غامضة ومبهمة: «التوجه الحتمي للثقافة (شينجلر، هنتغتون، 1996، 42)» نوع الثقافة الموجود في المدن «باغبي، 1958: 162، 3» الحضارات لا يمكن رؤيتها كالدساتير «توينبي، 1995: 46»... الخ، مثل هذه التعريفات لا تقول، بالحققة، شيئاً ملموساً وعملياً حول الحضارات، أما فرناند بروديل فيقدم لنا تعريفاً أفضل، حين يعرف الحضارة بأنها «القيم المادية والأخلاقية معاً» (1995: 9)، فيما يميز عمانوئيل لرشتاين، الذي كان يشكك في مختلف تعريفات الحضارة بين «المنظومة التاريخية» و«الحضارة». فالحضارة، حسب رأيه، تشير إلى «الادعاء المعاصر فيما يتعلق بالماضي» من حيث استخدامه في الحاضر لتسويق الوصول إلى التراث، نزع الانفصال، الحقوق (لرشتاين، 1992: 235). وعلى الرغم من الاختلاف في الرأي بين الدارسين، هناك على الأقل إجماع على أن الحضارات أوسع من ثقافة مفردة وأكبر من مجموعة ثقافات؛ أي بعبارة أخرى الحضارة «تشكل - كبير» يتكون من «أنماط» نظم وتحركات.

«إننا نفرق مرة ثانية إلى مذاهب واتجاهات مختلفة، فالأنماط هي الترتيبات التي تمنح الأجزاء علاقة بعضها ببعض الآخر وبالحضارة ككل، حيث لكل نظام وحدته الخاصة، بصرف النظر عما إذا كان يشكل جزءاً من نظام أكبر أم لا» (ميلكو، 1995: 30).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لهذا يبدو أن إدخال «التشكل التاريخي» أو البعد «المادي» في الحسم الثقافي والذاكرة أمر لا مفر منه، على الأقل؛ حيث يكون الهدف صياغة مفهوم عملي. تتكون الحضارات التراكمية والكبرى، حسب رأينا، من أجزاء غير قابلة للانفصال.. الجزء الأول يتكون من رؤية صريحة للعالم، قد تكون مجموعة من النظم الثقافية، والأيدولوجيا أو الدين وهي الحالة السائدة عموماً. الجزء الثاني يتمثل بنظام سياسي، عسكري واقتصادي مترابط، غالباً ما يتجسد على شكل امبراطورية أو تشكل تاريخي؛ لهذا أعرف الحضارة بأنها صلة وصل بين رؤية للعالم وتشكل تاريخي؛ أي بعبارة أخرى، عندما تتحقق رؤية محددة للعالم من خلال تشكل تاريخي، يدعى هذا التحقق حضارة. وعندما يحدث تشكل تاريخي من دون رؤية شاملة محددة للعالم، فإن تشكلاً كهذا قد يشكل قبائل، ودولاً، وامبراطوريات وأشكالاً أخرى من الكيانات السياسية، لكنه لا يشكل حضارة. كذلك، عندما توجد رؤية للعالم من دون هيكل - أي شكل «مادي ملموس» - فإنها تظل مجرد



إيديولوجيا، ثقافة أو دين، فالحضارة الحقيقية هي، بالضرورة، كينونة مولدة: في خطابها (رؤية العالم) وكذلك في تشكيلها التاريخي/نظامها. مثال على ذلك، الحضارة الرومانية برؤيتها ذات الصفة الكونية المحكمة التي دعمتها تكوينتها الامبراطورية؛ الحضارة الإسلامية بقرآنها كروية للعالم، والأمة/الخلافة كشكل تاريخي.

لكل حضارة معيارها الخاص؛ فمعيار الحضارة الصينية يختلف عن معيار الحضارة الإسلامية، تماماً كما يختلف معيار الحضارة الأوربية عن معيار الحضارة الهندية؛ أي ببساطة، يمثل معيار كل حضارة بطاقة الهوية والد. ن. آ للحضارة ذاتها. الأكثر من ذلك، يمكننا القول إن معيار الحضارة هو المقياس الذي يحدد طبقاً له من هو «الحضاري» ومن هو «غير الحضاري». إذ إن «غير الحضاري» لدى حضارة ما قد يعد «حضارياً» لدى أخرى والعكس بالعكس.

ثمة ترابط مباشر بين القوة الحقيقية لحضارة من الحضارات واتساع معيارها، فحين تصبح حضارة ما أقوى من أخرى، تهيمن بمعيارها، وتصبح هي المعايير السائدة؛ إذ غالباً ما تفرض هذه المعايير المهيمنة فرضاً على الآخرين (مثلاً فرض النظام الرأسمالي، «المعاهدات غير المتكافئة»). لكن يمكن أيضاً إضفاء الصبغة الذاتية عليها، ويتم قبولها طوعاً (الأرتداد إلى دين معين، الالتزام بالديموقراطية.. الخ)؛ إذ يغدو رفض المعيار المهيمن أو معارضته إساءة تستحق العقاب. هذا العقاب قد يتخذ أشكالاً مختلفة: الجهاد ضد غير المسلمين، العقوبات الاقتصادية على العراق، الإدانة العالمية لشروط حقوق الإنسان في الصين.. الخ. تنتج الحضارات الضعيفة معايير ضعيفة فقط من حيث درجة تطبيقها وقبولها ونطاقهما؛ أما معيار الحضارة التي انهارت، فلا يمكن إعادته للحياة بعد سقوطه.

ومتابعة لنقاشنا حول الحضارة، ليس ثمة دليل تاريخي على أن الهدف الأساسي للحضارات هو ترسيخ السلام الداخلي. فالحضارات كلها عانت تاريخياً، من صراعات داخلية حادة أدت إلى الحروب.

والحقيقة أن الصراعات الداخلية كانت السبب الرئيس لانتهيار الحضارات. بعبارة أخرى؛ كان الصراع داخل الحضارة هو الأكثر غلبة والأكثر تدميراً من الصراع بين الحضارات، وهذه ملاحظة عامة تنطبق على كل الحضارات بما فيها الحضارة الغربية. والحقيقة، أن الحضارة الغربية هي واحدة من أكثر الحضارات حروباً. من

دون أن نشير هنا إلى الحروب الخارجية المرعبة والدموية التي لا تعد ولا تحصى والمتعلقة بالاستعمار والامبريالية الغربيين؛ بل نشير إلى الحروب الداخلية كحرب «المنة عام» مثلاً، حرب «الثلاثين عاماً» (1618 - 48)، حروب نابليون، الحرب العالمية الأولى، والحرب العالمية الثانية. كذلك عرفت الحضارة الإغريقية حروباً كثيرة مثل: الحرب البيلوبونيسية بين أثينا وإسبارطة، والحرب بين الأثينيين أنفسهم، كما أن الإمبراطورية الرومانية القوية لم تستطع الفرار من قدرها في الانقسام وظهور الإمبراطورية البيزنطية كمنافسة جديدة لها. وقد اتبعت الإمبراطورية الإسلامية المسار نفسه وانقسمت إلى أقسام عدة (العباسيين، الفاطميين، السلاجقة.. الخ) وهو ما أدى في النهاية إلى انهيارها كإمبراطورية وحضارة السوال، الآن، لماذا لم يؤد تاريخ الحروب المرعبة للحضارة الغربية إلى انهيار الحضارة الغربية؟ لماذا صار الغرب، وعلى نحو يثير المفارقة، أكثر قوة؟ ولماذا ما تزال حضارته متألفة لا كنجم في طريقه إلى الزوال؟ بل كحضارة مهيمنة لا متنازع لها؟ أية خصائص لهذه الحضارة بالذات تجعلها متفردة تماماً؟ هي ذي الأسئلة الهامة والمعقدة التي تتطلب بحثاً شاملاً متعدد فروع المعرفة.

يحتاج بعض الدارسين الغربيين بالقول إن الحضارة الغربية، عملياً، هي قيد الانهيار، يمثل هذا الاتجاه شذوذاً ومشتتاً، لكن إذا ما نظرنا إلى الغرب ككل (الولايات المتحدة، أوروبا، كندا، أستراليا، اليابان.. الخ) نجد أنه ليس هنالك أعراض جدية تدل على انهيار وشيك؛ بل العكس هو الصحيح، فالسهم يتحرك في الاتجاه المضاد. يمكن للحضارة الغربية الراهنة، شأنها شأن أية حضارة أخرى، أن تكون، بالطبع، عرضة للانهيار أيضاً، لكن هذا لم يحدث بعد، وربما لن يحدث أبداً، وذلك، أساساً لأن ما يميز هذه الحضارة ويجعلها مختلفة عن الحضارات السالفة الأخرى، إنما يكمن في أن الحضارة الغربية تمثل نموذجاً فريداً لا سابق له في تاريخ الجنس البشري، وهي أنها حضارة ديمقراطية. ونظراً لأن الديمقراطية تقوم، بالأساس على حرية الرأي والتعبير وحكم الشعب للشعب وبالشعب، فإنها تمتلك صفات الضبط - الذاتي حاسمة الأهمية. نتيجة لذلك، وطالما بقي الغرب ديمقراطياً تماماً، ستبقى الحضارة الغربية قادرة على تجنب الانهيار. لهذا، وبسبب الطبيعة الخاصة (الديموقراطية) للحضارة الغربية، فإن سقوطها، حتى لو حدث، سيكون مختلفاً عن سقوط الحضارات السالفة الأخرى كلها. في هذا السياق، يمكن للمرء أن يميز بين

قدرات القوى الغربية ومصير الحضارة الغربية. الآن، القوى الغربية والحضارة الغربية متماثلتان تقريباً. لكن أي انهيار للقوى الغربية وقدراتها سيؤثر سلباً، بالطبع، على الحضارة الغربية، مع ذلك يمكن للحضارة الغربية أن تستمر، كحضارة، في أنحاء أخرى من العالم، تماماً كما حدث للمسيحية التي عاشت واستمرت كديناً مهيمناً خارج مسقط رأسها الأصلي.

مع توسع الحضارة الغربية، أوجدت المولمة، وجنباً إلى جنب، نظاماً عالمياً محدداً، هذا النظام العالمي ليس محدوداً فقط باستقرار ميكانيكي؛ فالنظام العالمي الجديد يتجاوز مسألة الاستقرار. إنه يتطلب الشرعية التي تختلف تماماً عن الشرعية المتعلقة بالسيادة المطلقة والدائمة، تركة النظام الويستفالي. الجديد هنا أن التغيرات الجديدة في ماهية الدولة هي تغيرات أفقية وعمودية على حد سواء. إن ماهية دول مثل جمهورية التشيك، بولندا، رومانيا، بلغاريا أو جمهوريات البلطيق تختلف الآن اختلافاً تاماً عن ماهيتها قبل نهاية الحرب الباردة. على أن التغير الأهم في الماهية، هو بلا شك تغير ماهية الدولة الروسية، إذ إن لهذا التغير عدداً كبيراً من النتائج بالنسبة إلى السلاح والاستقرار العالميين تنحدر ذلك، يمكننا الزعم أن الصواريخ الروسية، اليوم، تختلف ثقافياً عن صواريخ الاتحاد السوفيتي السابق، مع ذلك، ثمة مقاومة للتغير العام. فالصين، كوريا الشمالية، إيران وبعض البلدان الأخرى تقاوم بدرجات مختلفة، وكل في مجالها، عملية التغير. مع ذلك، فإن التغير في ماهية الدولة لم يؤثر كثيراً في بنية النظام الدولي؛ إذ إن النظام يتغير فقط إذا تغير المبدأ الموجه له، والمبدأ الموجه للنظام لا يزال هو القوضى لذلك يظل النظام هو ذاته.

ترى هل تغير نظام القطبية الثنائية؟ ليس بالمعنى العسكري؛ فبعد أكثر من عقد على سقوط جدار برلين، ما يزال هناك توازن قوى نووي بين الولايات المتحدة وروسيا، وريثة الاتحاد السوفيتي، وإذا كان المبدأ الموجه للنظام ما يزال هو ذاته والتوازن النووي للقوى لم يتغير هو الآخر، إذن، أين هو التغير الفعلي؟ في هذا المجال، تبعت الواقعية - البنوية رسائل متناقضة. فمن جهة، يقول كنيث ولترز، أهم رموز الواقعية البنوية، فمن الواضح أن شيئاً ما قد تغير، ومن جهة أخرى يقول: «مع ذلك لم يتحول العالم، فبنية السياسة الدولية أعيد تشكيلها ببساطة نتيجة زوال الاتحاد السوفيتي، وسوف نحيا فترة من الزمن، نوعاً من الأحادية القطبية». من هذا الجدل، يمكننا الاستنتاج أن التغير على مستوى الوحدة (أي الاتحاد السوفيتي في

هذه الحالة) قد يؤدي إلى تغيير في بنية النظام الدولي. ومن المفاجئ أن وولترز، بطرحه هذه الفكرة، يناقض نفسه حين يقول إن «التغيرات في بنية النظام تختلف عن التغيرات في مستوى الوحدة». الفكرة الأخيرة صحيحة رغم أنها تتناقض بكل وضوح مع فكرته الأخرى، وهي أن بنية النظام الدولي قد أعيد تشكيلها. «والطريقة الوحيدة لحل هذا التناقض القول إن بنية النظام الدولي لم تتغير؛ إذ على الرغم من هيمنة الولايات المتحدة (وليس القطبية الأحادية)، فإن النظام ما يزال نظام الفوضى؛ أي من الواضح أن التغيير لم يحصل في بنية النظام الدولي؛ بل حصل تحديداً في العالم وفي هوية العالم، وبالتالي في هوية النظام العالمي، هذا يعني أن هوية النظام يمكن أن تتغير، في حين تبقى البنية من دون تغير. نتيجة ذلك، فإننا ما نزال نهية للفوضى، لكنها ليست الفوضى ذاتها، وما يزال لدينا توازن قوى؛ لكنه ليس توازن القوى ذاته، كما أنه ما يزال لدينا دول؛ لكنها لم تعد الدول ذات السلطة والسيادة ذاتها. مع ذلك، من الواضح أن العالم قبل سقوط جدار برلين مختلف تماماً عما بعد سقوطه. إن توازن القوى بين الكتلة الديموقراطية من جهة، والكتلة غير الديموقراطية من جهة أخرى، يختلف عن توازن القوى بين الكتلتين الديموقراطيتين، وبصورة أكثر تحديداً، يختلف توازن القوى بين الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة كل الاختلاف عن توازن قوى محتمل بين الولايات المتحدة وأوروبا كذلك صحيح تماماً أن العضو الديموقراطية تختلف كل الاختلاف (من حيث الدور الوظيفي، التواصلات والنتائج) عن العضو المختلطة (ديموقراطية وغير ديموقراطية) ففي نظام قائم على الفوضى، ثمة طريقتان لتصنيف الدول إحداهما تقوم على أساس - القوة، والآخر على أساس - النوعية. إن معظم النظريات، خصوصاً الواقعية (القديمة والحديثة) تصنف الدول طبقاً لقدرتها (قوتها) المادية النسبية: قوى فائقة، قوى كبرى، قوى وسطى، وقوى صغرى. وحسب وجهة النظر هذه فإن الأسلحة النووية هي أسلحة نووية مستقلة عن الصفات غير الأساسية لمالكها. كما أن بعض الأسلحة النووية أقل تدميراً من بعضها الآخر، وليس هناك «صالح» و«طالح» في العالم الميكافيللي؛ بل هناك فقط «أعداء» و«أصدقاء»، عدوة وصدائق، كما إن وولترز مقتنع بأن مصالح الدول لا شأن لها بهويتها، إذ قد تماثل مصلحة دولة ديموقراطية مع مصلحة دولة غير ديموقراطية.

مع ذلك يعترف أن «الحكومات كلها أخطاءها، لكن لاشك في أن أخطاء الديمقراطية أقل من غيرها، إلا أن هذا ليس جيداً بما يكفي لدعم أطروحة السلام الديمقراطي» (وولتز، 2000: 121). وإذا كان الأمر كذلك، لماذا ينظر الرئيس بوش إلى روسيا بصفتها صديقة للولايات المتحدة؟ أن نقول إن السبب هو ضعف روسيا قد يكون حجة واقعية، وفي هذه الحالة، لماذا لا يعدّ رئيس الولايات المتحدة بلدان كالصين، كوريا الشمالية أو إيران أصدقاء للولايات المتحدة؟ فهذه الدول أضعف، بالمعيار العسكري، حتى من روسيا. إن السبب الرئيس في عدم عد هذه الدول «صديقة» يكمن في هويتها الخاصة أكثر مما هو في قدراتها العسكرية. لهذا السبب فإن التفسير المعقول والمنطقي أكثر يكمن في أن التغير في هوية روسيا هو السبب الحقيقي في تغير نظرة الولايات المتحدة إليها. هذه الملاحظة توصلنا مباشرة إلى الطريقة القائمة على أساس - الوعية، هذه الطريقة تتعامل مع ماهية الدولة، وكذلك مع ماهية الصواريخ. هناك قنائف «غير حصارية» تماماً مثلما هناك قنائف «ديموقراطية» وقنائف «غير ديمقراطية»، في حين أن كل القنائف «الحضارية» و«الديموقراطية» صديقة لأنها تشترك في القيم الديمقراطية ذاتها، فإن القنائف «الصواريخ» «غير الحصارية» و«غير الديمقراطية» عدوة ليس فقط لبعضها بعضاً؛ بل بالتأكيد للصواريخ الحصارية والديموقراطية أيضاً هنا، بوسع المرء أن يجادل بأن الصواريخ «غير الحضارية» تشترك في القيمة ذاتها - العنصر غير الحضاري - مما سيمنعها من الدخول في حرب ضد البرابرة الآخرين؛ رداً على هذه الحجة، يمكن القول إن «القيم» غير الحضارية لا تخلق «مصالح مشتركة» طويلة الأمد كما تفتقر لثقافة التعاون. فطوال عقود ظل الاتحاد السوفيتي وجمهورية الصين الشعبية شريكين في الإيديولوجيا ذاتها (الماركسية - اللينينية) ويعملان من أجل الهدف ذاته: تحقيق الشيوعية؛ لكن من الواضح أن هذا لم يكن كافياً لترسيخ مصالح مشتركة دائمة بينهما. بل الأكثر من ذلك، أن الشرخ أدى عملياً إلى «نزعة قتل الأخ» وإلى التضاد والعداء بين بكين وموسكو. وبما أنهما لم تكونا ديمقراطيتين، فإن «ثقافتهما المشتركة» كانت سلبية. والثقافات المشتركة السلبية تكون ذات قدرة غير كافية لإقامة «سلاح غير حضاري».

إن السبب الرئيس للاقتدار إلى مصالح مشتركة دائمة وتعاون سلمي لدى الدول غير الديمقراطية، هو أن «ثقافتها» غريبة على مفهوم الدخول طوعاً في عقود

واتفاقات. وفي حين أن الديمقراطية تقوم بالأساس على نظام التعاقد الحر، فإن البنى غير الديمقراطية هي منتجات إجبارية للقوة، لهذا تكون غير قادرة على إنتاج مصالح مشتركة. هنا يمكن للمرء أن يجادل بأن حلف وارسو والكوميكون اللذين أنشأنا سنة 1955 و 1949 حسب التسلسل، ينقضان الحجة المذكورة آنفاً. لكن رداً على هذا، نؤكد على الفارق الأساسي بين التحالف العسكري، من جهة، وتنظيم الأمن الجماعي أو المجتمع الأمين من جهة أخرى. فكما يقول ألكسندر ويندت «التحالفات هي ائتلافات مؤقتة لدول ذات مصالح - ذاتية تلتقي معاً لدواعٍ ظرفية رداً على خطر محدد. لكس ما إن ينتهي الخطر حتى يفقد الائتلاف مسوغ وجوده ويتفكك» (1994: 386). إنه لصحيح أن كلاً من حلف وارسو والناو كان لديه، من حيث المبدأ، الخصائص ذاتها، لكن الفارق المهم بين الاثنين أن الأول تفكك قبل أن ينتهي خطر الناو، في حين تحول هذا الأخير من تحالف إلى رابطة جماعية؛ أي إنه بذلك غير مسوغ وجوده من كونه يعمل ضد خطر محدد إلى كونه يعمل ضد أخطار غير محددة كذلك يصل إلى النتيجة ذاتها، حين يقارن بين الكوميكون والاتحاد الأوروبي، أي أن الانحلال النهائي للكوميكون كان نتيجة لانصافه بالميكانيكية ونقص النمو في حين أن تقدم الاتحاد الأوروبي يعود إلى أنه يتصف بالتكاملية والتراكمية.

يقسم جون رولز، براء على معيار النوعية، الدول (الشعوب حسب مصطلحاته) طبقاً للدرجة التي تستطيع بها «تلويث» (اختفاء الصبغة الذاتية) على «الثقافة الحرة». إنه يقسمها إلى: 1 - شعب حر بشكل معقول. 2 - شعب لطيف (غير حر). 3 - دول خارج القانون. 4 - مجتمعات مرهقة بشروط غير مرغوب فيها. وهو يعتقد أن السلام قد يكون «ممكناً» بين الصنف الأول والثاني من الدول، وبكل وصوح مع الصنف الثالث، هنا، لا يعطي رولز أهمية كبيرة للسلاح النووي؛ بل لما يجعل، حسب نموذج، السلام ممكناً بين الصنفين «1» و«2» ألا وهو، مرة ثانية، «الصلوات الثقافية الأساسية» بينهما (احترام حقوق الإنسان الأساسية، الواجبات الأخلاقية، طاعة القانون - الخ). على أن الشرط الأهم لتصنيف الدولة على أنها حسنة ومقبولة هو أن لا تكون عدوانية. فحسب المصطلحات الحضارية، يقوم تصنيف رولز للدول على أساس «الهوية الثقافية» أكثر مما يقوم على القوة المادية.

يتكون العالم، حسب وجهة النظر هذه، من «حضاريين» أو «شبه حضاريين» ومن «غير حضاريين» أو «متوحشين» (روجر 1910: أو بنهايم 1912، غونغ 1984). وحسب كلتا الطريقتين، فإن هوية الفاعل هي التي تحدد نوعية الفوضى وليس العكس. حجتا في ذلك أن التغير في الساحة الدولية الذي نشهده في فترة ما بعد الحرب الباردة، يعود بصورة أساسية إلى تحول اليهودية الروسية أكثر مما يعود إلى تفكك الاتحاد السوفيتي، فالأول هو السبب في ظهور الأخير وليس العكس؛ إذ كان بالإمكان أن يتفكك الاتحاد السوفيتي ويبقى الوضع على حاله (أي بقاء الهوية الماركسية - اللينينية). طبقاً لهذه الفرضية، فإن الاتحاد السوفيتي كان سيفقد متحدياً أضعف بالتأكيد، لكن من دون أن يترك ذلك تأثيراً ملموساً على هوية النظام. كما كان سيصعب على الناتو أن يتدخل في يوغسلافيا وبولندا، ولن يكون من السهل على جمهورية التشيك وبنما أن تصبحا عضوين كاملين في الناتو. السبب هو أن الاتحاد السوفيتي لم يكن ليتحدى القوى العسكرية للولايات المتحدة (وبالتالي الغرب كله) فحسب؛ بل أيضاً وعلى نحو خاص هوية العرب بالذات، لهذا فقط، حين غير الاتحاد السوفيتي هويته، بالتخلي عن موقفه العدائي تجاه الهوية الغربية، بدأ التحرك ببطء باتجاه «الحضارة» الغربية والمشاركة في الذاتية - الداخلية نفسها، ونتيجة لذلك، تغير معنى وحوهر التحدي العسكري الذي تمثله روسيا؛ أي باختصار، باتت «الصواريخ الروسية» مختلفة عن «الصواريخ السوفيتية»، ثقافياً، وذلك بمعزل عن أدواتها التقني. من هذه الزاوية فقط، يمكن فهم بيانات بوش المتعلقة بروسيا فهماً صحيحاً، فقد أعلن غير مرة أن روسيا صديقة الولايات المتحدة؟ أليس ذلك نتيجة التغير الأساسي في هوية روسيا؟

كيف يمكن للواقعيين البنويين أن يفسروا هذا التغير؟

في الوقت الراهن، ليس هناك علائم ملموسة على عودة الصين المحتملة إلى المادية أو عودة تينام إلى عهد هوشي منه، أو عودة إيران إلى عهد الخميني؛ بل العكس هو الصحيح، فهناك العديد من المؤشرات الدالة على أن هذه البلدان تنوي إتباع سياسات إصلاحية؛ أي هناك تحرك مستمر باتجاه التلاقي في العالم، وهو ما يؤثر في العلاقات داخل - الدولة أيضاً. هنا التلاقي ليس تكتيكياً ولا هو مجرد تلاقٍ سياقي لمصالح مادية بين الدول فقط. فالتلاقي مفهوم عريض جداً لا يمكن اختزاله

إلى مجرد «تحالفات» مؤقتة (كالتحالف بين ألمانيا النازية والاتحاد السوفيتي الستاليني سنة 1939، مثلاً) بل هو نتاج تغير في توجه الدول. نحن لا نقول إنه كامل تام وغير مقصود، إلا أن الاتجاه نحو التلاقي كبير إلى درجة غير مسبقة. ذلك أن توجه الدولة المعاصرة يتحرك بصورة عامة تقريباً باتجاه الرأسمالية والليبرالية. نلاحظ هذا التوجه بصورة مباشرة أكثر في «مركز» النظام العالمي (الغرب) كذلك في بلدان مثل روسيا؛ الصين، فيتنام وإيران؛ لكن ما يزال على هذه البلدان أن «تضفي صبغتها الذاتية» على المعايير المترابطة مع معيار الحضارة العالمي، إلا أنها ما تزال في مرحلة «ما قبل التنويع» أو «الشلل المعيارى» (فيري مور وسكينك، 1998: 902 - 4). هذه الملاحظة الفعلية لا تدل بالضرورة على أن هذه البلدان كلها تشترك في الأفكار والقيم ذاتها، وأن لهذا النهج ذاته فيما يتعلق بحقوق الإنسان، الديمقراطية والليبرالية. من جهة ثانية، لا ينكر أحد أن الشقة، بالمعنى التاريخي، بين رؤى العالم المختلفة، هي الآن أصعب مما كانت عليه في أي وقت مضى. فدعائنا الحضارة - الكبرى المراهمة ما تزالان من دون منافس، كما أن مشايعة الليبرالية والرأسمالية هي لرديدة أي عبارة أخرى، قلّصت العولمة الفروق بين رؤى العالم المختلفة إلى حد كبير، لكنه ليس تلاقياً كاملاً بعد، ولا تباعداً كاملاً تماماً. ■



# الترجمة في كنف تحليل الخطاب

القرب واصف في المفاهيم

١. محمد عدلان بن جيلالي<sup>(٥)</sup>

## ١. نقطة نظام

من بوسعنا، من البحاثة والدارسين - اللغويين، والإبستمولوجيين بخاصة - أن يدحض حقيقة تولد المصطلحات والمفاهيم، الذي أحرر عن تولد مجموعة من المناهج النقدية، والبحثية المعاصرة؟ فالمصطلح الواحد ما فتح يختلف، ويتحول.. باختلاف المناظير المعهية، وتحول منطلقات المفهمة. من هنا، لا غرو أن يتخالف المنظرون في تأسيس المفاهيم، وصبطها، لأنهم مختلفون - سلفاً - في الانتماء الحقل، والتموقع النقدي. بناءً على ذلك، إننا لسلم - في هذا المقام - بتعدد مفاهيم «تحليل الخطاب»، واشغالاته تعدداً نتج عن وقوع مصطلح «الخطاب» عينه في بؤرة تقاطع حقول معرفية شتى. إنه التعدد المحتوم الذي طفق ينطبع بمنطقية التنظير، ويتصف بخصوصية الإجراء في كنف الترجمة على وجه الخصوص.

ففي ضوء نزعة الانشطار المفاهيمي، والتوالد المصطلحي التي ما برحت تصم هذا العصر، لم يعد ثمة ما يسوِّغ للترجمة، إن بوصفها منهجاً نقدياً، أو مراساً حضارياً، تخلفها عن مواكبة مستجدات الحقول، والتخصصات، والتكيف مع إفرازاتها المفهومية تكيفاً استثمارياً نموذجياً. وبغض الطرف عن التعقيد الذي يستميز به الفعل الترجمي، فإنه يظل نشاطاً لغوياً في المقام الأول؛ إذ يستحيل أن تقوم له قائمة في غياب مصطبة النص، وعارضة الخطاب.

(٥) أستاذ في جامعة حسين بن علي، الشلف، الجزائر.

من هذا المنطلق، نرى أن الاستباق إلى موقعة الترجمة بين ظهرائي «تحليل الخطاب» من دون أن نخرج على توصيف - ولو مقتضب - لمقولتي «النص» و«الخطاب»، إنما هو إجراء فيه ما يسيء إلى القوام المنهجي لهذا البحث كثيرًا. فما «النص»؟ وما «الخطاب»؟ وما حدود إفادة المترجم من المنطقات الاستمولوجية، والاعتبارات المنهجية لـ «تحليل الخطاب»؟

## 2. مقولة «النص» - Le texte

اقترن مفهوم «النص» - ولا ريب - بالمحروف من أمد بعيد؛ إذ كانت الكتابة، في مستواها النظامي، والمعيني، منطلقاً ينأى قد استند إليه في فهم حقيقة النص، وإدراك أبعاده الأنطولوجية من قبل فقهاء اللغة، ومفسري النصوص القديمة، ودارسي اللغات الميتة (1). فالنص - وفق هذا الطرح الكلاسي - إنما هو بنية نسقية مغلقة، أنيطت دراسته - أول الأمر - بمفهوم العلامة، مما حصره في مقولتي الجملة، والنظام (2). بيد أن مفهوم النص، في مطلع الستينيات، قد طفق يتملص من قبضة النقد والمطارحات الأدبية، ليلج محال الدراسات اللسانية، والمقاربات اللغوية؛ إذ أضحى مفهوماً يتعالى على «الجملة»، ويتخطى منطق البنية، والنظام. الأمر الذي أفضى بالسميائيات إلى ضرورة «تفعيد مفهوم النص بوصفه وحدة خطائية تختلف عن الجملة بنوياً، وتتم داخله دراسة كل الظواهر اللسانية» (3).

إن ولوج «النص» بوتقة اللسانيات هو ما حوله - لا محالة - مصطلحاً حمال أوجه، ومفاهيم؛ فأضحى، والحال هذه، من الواجب أن يختلف عن الفقرة بوصفها وحدة، طباعية تتألف من جمل عديدة؛ إذ يوسعها أن يكون جملة، كما يوسعها أن يكون كتاباً كاملاً. فالنص - من هنا - يتحدد مفهومه باستقلاليته، وكذا بانغلاقه (4). إنما هو الأمر الذي جعل من النص حضوراً تجريدياً يقبل التحيين في صور شتى من الأنظمة والبناءات العلاماتية المتباينة جنساً، ونمطاً. فقد يتعظم النص - من ثمة - فيلماً، أو تسجيلاً على شريط مغناطيسي، وبوسعها أيضاً أن يأخذ شكل خليط من العلامات؛ المنطوقة، والموسيقية، والتصويرية... المثبت على قرص مضغوط (5). هكذا، لم يعد النص نظاماً حرقياً قاراً؛ بل طفق يتسم بالعرضية، والترحل، والتشيع؛ حيث بات يتلقى - بالمفهوم اليمسليفي - على أنه نظام إيحائي يحكمه قانون النسخة، والتحول في وجوده ضمن زحمة من أنظمة الدلالة (6).

تأسيساً على ذلك، فقد أسديت إلى مقولة «النص» جملة من مظاهر التجلي؛ إذ هناك المظهر الشفوي الذي يصنعه المستويان: الفونولوجي (Phonologique)، والنحوي (Grammatical)، والمظهر التركيبي (Syntaxique)، لا بوصفه تركيباً جملياً؛ بل بوصفه تعالفاً بين وحدات نصية، والمظهر الدلالي (Sémantique)؛ نتاج التراكب بين المظاهر السالفة (7). أفضى هذا التصور إلى تفتق أنماط كبرى لتحليل النصوص متمثلة في التحليل البلاغي (Rhétorique)، والسردى (Narrative)، والموضوعاتي (Thématique) حيث اختص كل نمط منها بمداورة مظاهر النص (8) المذكورة وفق الترتيب الذي وردت عليه أعلام. فضلاً عن هذا التداعي في إنتاج المفاهيم، وإفراز التفرعات الإجرائية. لم يعد المصطلح يتسع لاستغراق مفهوم النص، واستحوذ خصائصه التعقيدية، مما حفز مجموعة من السيميائيين على التفكير في محاولة إرساء دعائم لما اصطلاح عليه بـ «نظرية النص» (9).

وفي خضم ذلك، أطلقت «حوليا كريستيفا - Kristeva» حاصية الـ «عبر - لسانية» على ظاهرة «النص»، فأنحت - فضلاً عن ذلك - مفهوماً لافتاً يتساق مع المناخ النظيري السائد وقتئذ؛ مفاده أن «النص جهاز عبر - لساني، يعيد توزيع نظام اللغة بربط العلاقة بين كلام تواصل، عاينه الإصلاح المباشر، وبين مختلف الملفوظات السابقة، والآتية». فالنص، بهذا المفهوم، لم يعد محصوراً في حضوره النسقي اللساني، إنما تعداه إلى مختلف الأصعدة اللاتنصية التي لا يمثل اللسان حيالها سوى بؤرة استحضار، وتحيين، فأضحى - فضلاً عن ذلك - «ممارسة مركبة يلزم الإمساك بحروفها عبر نظرية للفعل البدال الخصوصي، الذي يمارس لعبة بواسطة اللسان؛ وبهذا المقدار يكون لعلم النص علاقة مع الوصف اللساني» (11). ذلك - تدقيقاً - ما أكسب النص سمة تداولية تستوجب على مدارسه أن يتكئ على أبعاد خارجة عن نطاق اللغة من قبيل: الفعل التواصلية.. وهلم جرا (12).

من منظور ذلك، إنما لا تتحقق نصية النص، ولا تصح إلا في ضوء رؤيا شاملة تسلم بكون النص إنتاجاً سيميائياً تتقاطع فيه حقول معرفية شتى، فتصنع منه «وحدة متكاملة، لها أنماط تتباين وفق سياقات التفاعل الاجتماعي [...] تختلف عن الجملة، ولها بنى كبرى وأخرى صغرى وتتحكم في إنتاجه عمليات لغوية، ونفسية، واجتماعية، ومعرفية» (13).

الحال أن النص، من منطلق هذه الرؤيا الكريستيفية الشاملة، هو عبارة عن كيان نسقي ومتحرر، بنوي ووظيفي، عملي وتحليلي، نظري وإجرائي، محايث وخارجي في الوقت عينه (14). الأمر الذي جعل من المسلمات التقليدية التي اعتمدت في تحليل النصوص لأمد طويل إطاراً لا يتسع لمكاشفة مقولة «النص» في سياقها النظري الحديث؛ بل الأدهى أن ضاق بمفهوم النص مصطلحه، فانزلقت به الوضعيات الإيستمولوجية الراهنة إلى تقمص مصطلح «الخطاب - Le discours»، وانتهاك فضاءات المقولاتية الحلقية المتباينة، والمتوالدة.

فإن كان النص يتضمن اللانص، ويقبل - من ثمة - أن يكون ملفوظاً (Enoncé)، أو منظوقاً، أو مكتوباً (15)، بأي منهج يصح لنا أن نقاربه، ونستطيع أن نحلله؟ وإلى أي جهة فيه نصوب أدوات التحليل؟ إلى جهة النسق، أم إلى جهة السياق؟ فضلاً عن ذلك، سيجد المترجم نفسه - لا محالة - في حرج أكبر من الذي يقع فيه الدارس الأحادي اللغة؛ فهو من يجابه سؤالاً أنطولوجياً، ومنهجياً معقداً: ماذا أترجم؟ النص، أم الخطاب، أم كليهما معاً؟ وما هي الأليات الإجرائية التحليلية التي تضمن لي سلامة نسخة الترجمة السجماً، وأساقاً؟ ذلك هو مربط الفرس، وبيت القصيد في مقام هذا البحث، نحاول استجلاء من خلال مباحثة المقولة التالية.

### 3 - مقولة «الخطاب - Le discours»

إذا لم يفهم «الخطاب» فهماً عميقاً، استغراقياً، فإن الخلط بينه، وبين «تحليل الخطاب» سيظل سيد الموقف. ولئن كانت مفاهيم الخطاب متباينة، تباين معها تحليل الخطاب؛ بل ليس من شطط القول إن قلبنا العبارة؛ فيصبح تباين التحليل، أو سياقات التحليل الحلقية، هو الذي أفضى إلى تباين مفاهيم الخطاب، وتوالدها. فما الخطاب إذن؟

على نحو سردي، يقدم دومينيك مانغونو (D. Maingueneau)، في مؤلفه «تحليل الخطاب - L'analyse du discours» جملةً من المفاهيم، والاستعمالات التي يمكن للخطاب أن يعنيها، وإتنا لنفضل أن نذكرها مختزلة مؤولةً على النحو التالي (16):  
- الخطاب يكافئ الكلام (La parole)، بالمفهوم السوسيري؛ أي الواقع على طرفي تقابل، وتضاد مع اللسان (La langue).

- الخطاب هو وحدة ذاتُ بعدٍ أسمى من الجملة، مما يجعله معادلاً لمقولة النص.

- الخطاب هو الملفوظ (L'énoncé) في الاستعمال التداولي؛ حيث يركز على دينامية التلفظ (L'énonciation)، وعلى العلاقة القائمة بين شركاء الفعل التواصل، ومن ثم على تتيته في سياق ما.

- الخطاب، فضلاً عن مسلكه التداولي، هو ما يمكن أن ينسحب على مفهوم الحديث/ الحوار (La conversation) بوصفه تفاعلاً شفهياً يعدُّ بمثابة النمط الأساس للتلفظ.

- الخطاب هو ما يتحدد مفهومه من خلال معارضته مع اللسان؛ فيعني جملةً من القيم والدلالات التي تكتسبها الوحدة اللسانية محينةً؛ أي بعد استعمالها المعلي، فيما يعني اللسان القيم الافتراضية التي تمتلكها الوحدة اللسانية قبل التحيين.

- الخطاب هو ذلك النظام الذي يتكشف، على نحو ما، عر حملة من الملفوظات المشروطة بوضعية اجتماعية، أو إيدولوجية معينة.

نلاحظ أن هذه المفاهيم التي تمرى إلى الخطاب مراعاةً إلى تمكين ملابسات التحيين، والإنجازية، وتسويغ مفاهيم التداولية، والمساكنات النصية. فالخطاب - إذاً - مقولةٌ مجبولةٌ على المشاهدة، والتداول، ولما كان الأمر على هذا النحو، فإنه حريٌّ بالمترجم أن يوجه نشاطه الترجمي، رأسياً، نحو السياق التواصلّي الذي ورد فيه نسق النص المصدر. مرد ذلك إلى أن الترجمة هي الأخرى موصومة بالنزعة الإجرائية، ومحكومة بمقاربة واقع ملموس هو التواصل اللغوي؛ إذ بمجرد حضور عنصر التواصل في فلك الترجمة، يتحتم انبثاق مفهوم التداول، وقيام الأطراف المتواصلة (17). \*

فضلاً عن ذلك، إن الخطاب رديف الترجمة، وشريكها في بصمة التداول، وفطرة التواصل؛ فبوسع أي إنتاج قولّي أن يسمى خطاباً، وأن يكون، بالتالي، موضوعاً لبحث ما (18). أما تعددية مفاهيم الخطاب، ووفرة المناحي التي يتناول من خلالها، فليست بأمر نثاري منحرف، وإنما هي ظاهرةٌ صحيحةٌ انتجرت عن جوهر «الخطابية» ذاته (19). حسبنا أن الخطاب مقولة لا تتأبى على التحديد بقدر ما تتأبى على الممارسة من منظور واحد ووحيد، وليس بوسعنا، هنا، أن نمسك بتلابيب هذه

القضية إلا إذا ميزنا بين أمرين اثنين؛ الخطاب مصطلحاً، والخطاب مادة لتحليل، أي بين «الخطاب»، و«تحليل الخطاب».

ذلك ما يؤكد أن المفاهيم المسروقة أعلاه ليست داخلة في تكوين بنية المصطلح ذاته، وإنما هي مجرد وجهات نظر متجهة صوب «الخطاب»، وتابعة لتخصصات وحقول معرفية منفصلة عنه، ولكنها اتخذت منه موضوع دراسة، وتحليل. فاختلاف تلك المفاهيم، إنما هو منحدر من الاختلاف بين وجهات هذه التخصصات، والحقول، واختلافها أيضاً، أيةً على أنها مفاهيم ليست من «الخطاب»، ولا فيه، ولكنها مسداةً إليه. من هنا نستطيع تصنيف المفهوم الثاني، المذكور أعلاه، في جدول «لسانيات النص»، والمفهوم الثالث في جدول «لسانيات التلغظ»، أو «التداولية»، في حين هناك من يعزو المفهوم الرابع إلى ما اصطلح عليه بـ «التحليل التحويري» - *L'analyse conversationnelle* المتبنى من قبل تيار موسيولوجي مرتبط أساساً بـ «منهجية الأعراق» - *Ethnométhodologie* الذي يتمحور حول دراسة السلوك (20). بيت القصيد في ذلك كله هو أن الخطاب، في حقيقته، كيان قائم في ذاته؛ إذ يتعالى على مختلف التخصصات، أو الاتجاهات التي تتخذ موضوعاً لها (21).

لكن الإشكال الذي لا مناص من مجابهته في هذا السياق هو: إذا كان المترجم يفيد من خصوصيات السياق الذي يحتضن النص - الأصل في حصر فعله الترجمي، وضبط أسلوب نسخة النص - الهدف، فيألي أي مدى، وكيف يمكنه أن يستثمر معطيات «تحليل الخطاب»، واقتراحاته المنهجية، والإجرائية؟ بمعنى؛ ما موقف المترجم حيال «تحليل الخطاب»، حين يرتبط بتخصص ما يمتلك وجهة نظر مخصوصة إليه؟

#### 4 - تحليل الخطاب دراسة، وتخصصاً، ورهاناً ترجمياً:

بلا شك، لا أحد بوسعُه أن يفض الطرف عن ثقل المهمة التي يتحمل عبئها علماء تحليل الخطاب في تحديد مجال اشتغالهم المسمى: «تحليل الخطاب»؛ أنصفه في خانة «الدراسة» - *L'étude*، أم «الحقل» - *Le Champ*، أم نكتفي بعلمه محض نموذج تحليل إجرائي يقترحه تخصص ما؟

صحيح أن الخطاب، بوصفه مقولةً، متسام على أطر الحقول البحثية، ومواضعات التخصصات التقعيدية، بيد أنه يصعب ضبط حمولته المفهومية إذا لم يفتح - بدهياً،

وأساساً - على مختلف الحقول المتضايقة (Les champs connexes) من مثل؛ علم الاجتماع، وعلم النفس، والتاريخ، وهلم جرا(22)...

وبانفتاح الخطاب على التخصص المفترض، تتحقق بؤرة الوصل بين «التحليل» -إجراء- وبين «الخطاب» مصطلحاً، ومن ثم ينكشف الخيط - الأبيض - الفاصل بين «الخطاب»، و«تحليل الخطاب»! بل إننا لنقع في حرج الخلط بين «تحليل الخطاب» عينه، وبين تخصصات الخطاب (Les disciplines du discours)؛ أي التي تشغل على الخطاب، ذلك من كثرة ما تناسلت الأعمال، والمنهجيات، والحقول المعرفية التي تدعي لنفسها التخصص في تحليل الخطاب، ومداسته (23).

الحق إن تحليل الخطاب، بوصفه مجال بحث حديث النشأة، يحتمل أن يؤخذ من مسلكين على الأقل؛ من كونه مكافئاً لمنطق «الدراسة»، فيتلقي على أنه دراسة في الخطاب - Etude du discours - مما يشحبه بالعديد من المفاهيم، والتعاريف المتباينة، ويجعله، من ثمة، مطلق الأفق، ومعتصماً على الحصر، والتحديد؛ وكذا من كونه يمثل موضوعاً لتخصصات مختلفة، فيضحي بتحليل الخطاب - والحال هذه - مقيد المفهوم، محدد الوجهة (24) حسب طبيعة المنطلق الإستمولوجي للتخصص الذي يتبنى قضية مباحثته.

وإننا أمام هذين المسلكين لنفضل الانحياز إلى المسلك الأول، لأنه يجعل من «تحليل الخطاب» إجراءً فعالاً في حضرة الترجمة؛ ويحوّله - فضلاً عن ذلك - إلى تخصص يدرس اللغة بوصفها نشاطاً مثيراً في سياق ما بما ينتج وحدات عبر - جمالية، وبوصفها «استعمالاً للغة لغايات اجتماعية، وتعبيرية، ومرجعية» (25). وعليه، فإنه كلما تكرست الأبعاد التداولية، واتضحَت المعالم المقامية للخطاب، اقترب الأمر من جوهر الفعل الترجمي، وسهل على المترجم اقتراح طريقة محددة في اقتراح نسخة اللغة - الهدف. ذلك لأن «الترجمة ليست عملية استبدال علامات لسانية بعلامات أخرى من نظام لساني آخر؛ بل إنها عملية تقع في معمعة المقام التواصلية على خط الإصدار والتلقي» (26).

بناءً على ذلك، نرى أن تحليل الخطاب - ولو بمسلكيه المشار إليهما أعلاه - نموذج حيوي فعال، هو الأنسب للترجمة مراساً؛ فيكفي أنه يكرس العلاقة بين النسق والسياق، حتى وإن لم يقتض ذلك تأطيراً تدلولياً (27). ومن هنا هو ينماز عن تحليل النصوص الذي ينحصر في وصف انتظامها، وبنائها، بكونه يضع تلك

النصوص في السياق، ليرى كيف تحرك اللغة مجموع العلاقات في خضم التواصل (28).

إذن، إنه لحريّ بالمترجم أن يقفوا أثر المعنى مخترقاً حجب الحضور اللساني المادي للخطاب، ولن يصل إلى نتيجة إلا إذا فقه النص مسيقاً (Contextualisé)، أي مشمولاً بمختلف الأسبقة الممكنة؛ علة ذلك أن الوحدة الحاملة للمعنى، والتي تقبل الترجمة، ليست في البناء اللساني منمزلأ، وإنما تتجلى عبر الرسالة شاملة بوصفها وحدة معنى (Unité de sens) (29). لا جرم، تتأكد - ههنا - ميتافيزيقية الخطاب إزاء الحضور الجملي للنص الذي هو جزء من الخطاب عينه؛ بل ومرحلة من مراحل تشكيله؛ وهو إذ يتسامى على الجملة - مثلاً - لا يعني البتة أنه يكبرها مساحة، وتكويناً، إنما القصد هو أنه يمتلك تنظيماً يختلف عن تنظيمها (30)، والحقيقة أن كليهما سبب في وجود الآخر.

فالخطاب، من هذا القبيل، قد يشتق من صورتين (Monème)، أو أقل (Phonème)؛ أفلا يمكن أن نستخلص من لفظة التأوه «أه» خطاب المحسرة، وخطاب التألم، وخطاب التذكر، وخطاب التعجب...؟ إن الخطاب - في هذه الحال - مشروط بطبيعة السياق الذي يسبح سن النص. كما يمكن - بالمقابل - أن يكون النص مؤلفاً من كذا صفحة، ومع ذلك يظل عصياً على استخلاص أي خطاب، وفهم أي مقصودا بوسعنا القول، مما سبق، إن الخطاب هو السق منضاداً إليه السياق، أو هو السياق معنياً بالنسق، وهو على كثرة الأسبقة، والتخصصات، والثقافات... «لا يمثل سوى ما يظهر من الجبل الجليدي» (31). ولا ريب أنها حقيقة حثت المختصين في تحليل الخطاب على الاجتهاد في إنتاج النماذج التحليلية، واقتراح الأدوات الإجرائية، وضبط الرؤى المهجبة، بحيث أسدى ذلك إلى «تحليل الخطاب» مشروعية الاحتفاء بالترجمة منهجاً، ونقداً، لعله يمثل هباتسبة لنظرية الترجمة نموذجاً طموحاً جداً وعملياً؛ إذ يتجاوز الدراسات الوصفية والمقارنة بين النص الأصل والنص الهدف، إلى اقتراح منهج للترجمة ونقد الترجمة (32).

الآن، ألا يحق لنا - بعد الذي سلف من توصيف، ومساملة - أن نعدّ «تحليل الخطاب» خادماً منهجياً، نظرياً وإجرائياً، للترجمة؟!.

## 5. استخلاص

في ختام هذا المقال، لا يسعنا إلا الاعتراف بهالة القداسة التي تكتشف مهمة الترجمة. فهي ما يمثل - لا محالة - بؤرة تلاق، وافتراق بين عوالم بحثية مختلفة،



وتخصصات معرفية محترفة؛ من منظور ذلك، سيظل المترجم في ميسر الحاجة إلى التحكم في كل ما يحيط بالترجمة من علوم مجاورة، ونظريات جانبية؛ فهو - إذ ذاك - معني باستكناه مقولة النص، ومدعو إلى إدراك هوية الخطاب، ومطالب بهضم أدوات تحليله، ونماذجه المقترحة، إذا ما رام حقاً إنتاج نسخة ترجمية أصيلة رصيفة حصينة، تحترم الاختلاف بين الثقافتين، وتمجده، وتحلم، رغم ذلك، بالمطابقة بين الأصل والنسخة.

#### الهوامش

1 - ينظر: عبد القادر بلقرنين، إشكالية الاتساق في الترجمة، العوائد نموذجاً، رسالة ماجستير، إشراف د. شريف عبد الواحد، ود. خليل نصر الدين، كلية الآداب، واللغات، والفنون، جامعة السانية، وهران، الموسم الجامعي: 2007 - 20058، ص: 23.

2-Cf, Barthes. R, Théorie du texte, in. Encyclopaedia Universalis. V6, 2000, France S.A.

3 - عبد القادر بلقرنين، مرجع سابق، ص: 24.

4 - Ducrot Oswald, Tzvetan Rodorove, Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, Ed. seuil, 1972, P; 375.

5- Cf, Maingueneau. D, Analyser les texts de communication, Nathan, Paris, 2000, p: 43.

6 - Cf, Ducrot, O, Tzvetan T, Op. Cit, p: 375.

7 - Cf, Ibid, pp: 375 et 376.

8 - Cf, Ibid, p: 376.

9 - Cf, Idem.

10 - Barthes, R, Op. cit.

11 - جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار طوبقال للنشر، ط 2، الدار البيضاء، 1997، ص: 14.

12 - ينظر: بحيري سعيد حسن، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط 1، القاهرة، 2004، ص: 80، 82.

- 13 - المرجع نفسه، ص: 93، 97.
- 14 - ينظر: جوليا كريستيفا، مر. س، ص: 5.
- 15 - ينظر: عبد القادر بلقرنين، مر. س، ص: 26، 27.
- 16 - Cf, Maingueneau. D, L'analyse du discours, Hachette supérieure, Nouvelle edition, Paris, pp: 9 et 10.
- 17 - Cf, Hellal, Yamina, La théorie de la traduction, Approche thématique et pluridisciplinaire, O. P. U, Alger, P: 117
- 18 - Maingueneau. D. L'analyse du discours, Op. cit, pp: 10 -11.
- \* بحيث لا تمثل المفاهيم المسروقة في المتن أعلاه سوى بعض منها.
- 19 - Cf, Ibid, P: 11.
- 20 - Cf, Op. Cit, p: 13.
- 21 - Ibid, p: 11.
- 22 - Cf, Op. Cit, p: 12
- 23 - Cf, Idem.
- 24 - Cf, Charaudeau Patrick, Maingueneau. D, Dictionnaire d'analyse du discours, Ed; seuil, Février 2002, Paris, P: 41
- 25 - Op. cit. p: 42.
- 26 - عبد القادر بلقرنين، مر. س، ص: 20.
- 27 - Cf, Charaudeau. Patrick, Maingueneau. D, Op. Cit. P: 42.
- 28 - ينظر: عبد القادر بلقرنين، مر. س، ص: 29.
- 29 - Cf, Lederer, Marianne, La traduction aujourd'hui, le modèle interpretative, Ed; HACHETTE, paris, 1994, pp: 27, 28.
- 30 - Cf, Maingueneau. D, Analyser les testes de communication, p: 38.
- 31 - Sreiner, G, Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction, Traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Ed; Albin Micher, Paris, 1977, P: 29.
- 32 - عبد القادر بلقرنين، مر. س، ص: 29. ■

# النص المترجم والمنهج: نظريّة التلقّي أنموذجاً

د. عبدالله أبوهيف

يتناول البحث نظرية التلقّي في النقد الأدبي الحديث ومقارنتها مع الترجمة والتعريب أنموذجاً لنزوعات التأصيل والتحديث، ويتقصى من أجل ذلك أشكال ممارستها نظرياً وتطبيقياً.

يتألف البحث من مقدمة عن النقد الأدبي الحديث في الترجمة والتعريب، واتصاله بالموارث النقدي من جهة، وتأثره بعمليات التواصل الثقافي الحضاري مع الغرب من جهة أخرى، واشتغال النقد الجديد مع الاتجاهات النقدية الحديثة وما بعد الحديثة في الإطار العام، وتخصيص القول في اهتمام النقد الأدبي الحديث بنظرية التلقّي على وجه الخصوص؛ أما متن البحث، فيعالج نظرية التلقّي في مفهومها ومقوماتها ترجمة وتعريباً وتأليفاً، ونقد الممارسة في هذه النظرية، وعلاقتها وتعالقاتها مع الاتجاهات الأخرى.

## النص المترجم والمنهج : نظرية التلقّي أنموذجاً

يدخل الحديث عن نظريات النقد الأدبي العربي الحديث في عمليات التواصل الثقافي الحضاري مع الغرب فقد ارتفعت وتيرة اشتغال النقد الجديد على النظرية في نزوعاتها الحديثة المتغيرة بالدرجة الأولى خلال العقود الثلاثة الأخيرة.

## 1 . مفهوم نظرية التلقي:

تفرع هذه النظرية كثيراً<sup>(1)</sup>، وتعالق نصياً وفضاء نقدياً ومنهجاً معرفياً مع اتجاهات ونظريات نقدية أخرى، ولعل الجامع الذي يوحد بين المنتسبين إليها هو الاهتمام المطلق بالقارئ والتركيز على دوره الفعال ذاتاً وإعياً لها النصيف الأولى من النص وإنتاجه وتداوله وتحديد معانيه، وبرزت مكانة القارئ عنصراً فعالاً في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك المعرفي والسردي والقصي، وصعب تحديد هذه النظرية بالنظر إلى مقاربتها للطروحات الحديثة وما بعد الحديثة، سواء أكانت لغوية أو حقراً معرفياً، أو بنيوية، أو تفكيكية، أو ضمن مكتشفات النقد النسوي.

وثمة نقاد ومنظرون كثر اهتموا بمحددات نظرية التلقي (نظرية الاستقبال أو استجابة القارئ). وجاء الاهتمام بالقارئ في جوهر تحديث التفكير النقدي رداً على إهمال السياق الخارجي نحو صب الاهتمام على النص ذاته (مقولة النقد الجديد)، وقلب نقد «التلقي» أو «الاستقبال» المقولة تماماً، والتركيز على سياقات النص المتعددة التي تقضي إلى إنتاجه واستقباله وتلقيه وارتبط استقبال النص بالاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله.

وقسم القراء في هذه الطريقة إلى صنفين كبيرين: القارئ المفترض والقارئ الحقيقي. وغالباً ما يكون القارئ الأول مفترضاً، هو من محض اختراع الناقد، ولا يدل عليه، ولا يعدو أن يكون آلية معينة تساعد الناقد على شرح النص وتفسير آلياته وعمله، أو أن يكون هو المثال الذي يحتل في مقارنة النص. والصنف الثاني يعني بالقارئ الحقيقي ممن يقتنون النص ويقرأونه، ثم يخرج النص والنقد معاً إلى فضاء الثقافة بعامة: الفكر والتاريخ والمجتمع والإناسة (الأثنوبولوجيا) وعلم النفس وغيرها.

وعندما يفتح النقد على المجال الثقافي يصعب تحديده وعزله عن غيره تخصصاً دقيقاً، ويختلف ممارسو هذا النقد أنفسهم فيما بينهم نظرياً ومنهجياً بخصوص رصد استجابة القارئ واستقباله للنص: هل يقوم القارئ بإسقاط اهتماماته

(1) اعتمدنا في تعريف نظرية التلقي على «دليل لنقد الأدبي» الذي يولف إضاءة للهارلو المصطلح النقدي المعاصر بالعودة إلى مصادره الأصلية من جهة، وما كتب عنها في موطنها من جهة أخرى. انظر: دليل لنقد الأدبي، ص 282 - 290.

ورغباته على النص (نورمان هولاند)، أم أن النص نفسه يفرز في القارئ هذه الاهتمامات والنتائج؟ هل ما يملئ القراءة والاستجابة هو السياق الاجتماعي الإيديولوجي أو التحيز السياسي، أو الحالة النفسية، أو هي القدرة/ الكفاءة التدريجية المكتسبة؟ كما أن هنالك أسئلة جديدة قديمة: هل المعنى وإنتاجه في النص، أم لدى القارئ أم عند المؤلف، أم خارج الجميع في المضاء الثقافي، أم في اللغة بصفتها مؤسسة اجتماعية تتجاوز الجميع؟ كيف يتفق القراء إن قليلاً أو كثيراً حول معنى ما في نص معين؟

ومهما تكن الاختلافات الفرعية؛ فهناك اتجاهان: اتحاء يتنازل للنص ليحكم على هذه الأمور، واتحاء مضاد يقيم القارئ حكماً ومنتجاً لكل ما كان للنص سابقاً وهنالك بين الطرفين أصحاب التداخل النصي (أو النصوصي) الذين يذهبون إلى أن المعنى ينتج عن تفاعل جميع الأطراف (الأدبية وغير الأدبية)، وعموم السياقات كما هي الحال عند فيش وكولر. ثم هنالك التأويليون الذين يقولون بآفاق التوقعات: أي مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته وهي لا تختلف عن مقولة الكفاءة/ القدرة، وهانز - روبرت ياوس (أحد مؤسسي المدرسة كوستنلس) الألمانية) هو صاحب آفاق التوقعات وتداخلها، وتأخذنا عن النظرية التأويلية (خاصة تأويلية غادامير)، ولعل أهم ما جاءت به هذه الجماعة هو تمييز الأنموذج النقدي > إد حُورَت النظرية الجمالية والتاريخية (التي درست الاستقبال والتأثير في البداية) نحو نظرية الاتصال الأدبي. واتصّب اهتمامها على قضايا التجربة الفنية (الممارسة الجمالية) التي تؤسس تجليات الفن فاعلية إنتاجية واستقبالية واتصالية. ونجم عن هذا الاهتمام إبدال القارئ المضمّر بالقارئ التاريخي، وكذلك إبدال بنية أفق التجربة المحتمل (أي ما يوحي به النصّ ويستشرفه) ببنية الأفق الاجتماعي للتجربة، وهو ما يجلبه المقارئ التاريخي معه من عالَمه الواقعي. كما سعت هذه المدرسة إلى حل التقابل الضدي بين الخيال والحقيقة عن طريق إيجاد علاقة جدلية بينهما تحت مظلة الأفق والموضوع (الثيمة)؛ أي تأويل الخيال الأدبي على أنه أفق للحقيقة التاريخية، وأن العالم الحقيقي هو أفق للعوالم الخيالية.

وعند فولفغانج آيزر مفهومه للمقارئ المضمّر عن بنية النص ومعناه وعملية تأويله، حين رأى القراءة عملية جدلية متبادلة مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ إلى

النص ومن النص إلى القارئ، متعاضدة مع محوري الزمان والمكان، ويدفع ذلك الاتجاه المضاد إلى الخلفية على أن المعنى تأثير تصويري السمة يجب معاشته والإحساس به.

ويقع في منتصف المسافة بين الوجود العاري؛ حيث يمكن معاشة المادة وإحساسها وبين التفكير وملكتها؛ حيث يصبح الموضوع فكرة متجسدة، فلا حقائق في النص، إنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع «الحقائق». وهذه الهياكل تهيئ مظاهر الحقيقة الحافية المخفية، ومن ثم يقوم القارئ بتوحيد هذه المظاهر وتأليفها، ويعيد باستمرار بؤرة اهتماماته حتى يستطيع أن يكون فكرة شاملة. ومن سمات الأنماط والهياكل أنها أشكال فارغة يصبّ فيها القارئ مخزونه المعرفي.

وللنص عموماً أربعة مراكز نظر تهيئها استراتيجيات النص: منظور الراوي ومنظور الشخصية ومنظور الحكمة وما خصص للقارئ. ومن شأن الاستراتيجيات النصية وحدها أن تبرز للواجهة أو تحيل إلى الخلفية أياً من هذه المراكز. أما في أثناء عملية القراءة، فتتأوب هذه المراكز المختلفة بين الخلفية والواجهة باستمرار. ونتيجة لذلك، يقوم القارئ بتطوير نظرة شمولية كلية تتجاوز أياً من المراكز منفردة، ولهذا يمكنه تأمل جميع المراكز ومراقبتها بعض النظر عما هو في الواجهة أو الخلفية. وحتى يتجنب النموذج أحادي الاتجاه، نبى أيزر نموذج الاتصال؛ حيث يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه، فالانصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ؛ وعملية ملء هذه الفجوات في أثناء عملية القراءة هي التي تسوغ منظور القارئ، وتوجد الاتصال؛ إذ إن الفجوات وضرورة ملئها تعمل كحواجز ودوافع لفعل التكوين الفكري.

ويسمى أيزر هذا الفراغ الأخير بـ«الشاعر»، على أن أنموذج الاتصال في القراءة يجعل تحديد المادة النصية وظيفية من وظائف الجدلية المستمرة في أثناء عملية تنظيم الجزئيات النصوية على مستوى مواقعها. وعلى مستويات أساسية متعددة أخرى. وهذا برأى أيزر أنموذج يعادل بنية التجربة عموماً، ويتصل ذلك بمستوى آليات النص والجدلية بين أجزائه. لكن ما هي الصلة بين النص والقارئ؟ يجد أيزر مثل هذه الصلة في «العرف» الذي يسميه كولر «القدرة/ الكفاءة». ولما كان «العرف» يتجاوز القارئ الفرد فإن أيزر يقدم قارته «المضمر» على أنه الموهل لقراءة النص،

كما هي الحال مع القارئ المثالي عند فيش. ولما كانت الأعراف والقواعد لا تخص شخصاً معيناً أو مجالاً محدوده، فإنها لا تستقر كلية في النص ولا كلية في القارئ، بل إنها تنشأ عن التفاعل بينهما. غير أن هذه العملية الجدلية نفسها تمنع تحقق مثل هذا البرنامج: إذ إن القراءة بصفتها حدثاً مستمراً يحرم القارئ أو الناقد من أية بنية حقيقية. ثم إن أيزر حينما يصرّ على أن التكوينات «الجشثانية» والشواغر عند مستويات عليا تماثل وتتبادل مع البنى النصية، كما هي حال الفراغات، فإنه لا يعيد المجد للنص وحسب، إنما يمنحه مضموناً معيناً كان قد أنكره في وصفه للفراغات والشواغر! بينما رأى هولاند أن القراءة تبرز كأحد تجليات المشروع المستمر لمضاعفة الذات واستساحها، مما يقترب من التكوينات الجشثانية لدى تعريفه للهوية بمصطلحات كلية شمولية.

وعندما ينغمس القارئ في العمل، فإنه لا يشعر بما هو جار ضمن النص وحسب، وإنما يحسّ به كما لو أنه كان داخل القارئ نفسه، ليرى رغباته ومخاوفه اللاواعية أيضاً في صورة نافذة وحميدة في تجارب الآخرين. فليست معرفة النص وآلياته هي غاية القراءة؛ بل إن غايتها هي فتح المسار الانصالي بين الوعي واللاوعي حتى تحقق القراءة وظيقتها العلاجية. وما نلت هذه الموضوعية (الهوية) أن تتفاعل وتستجيب لكل تجربة واقعية كانت أم أدبية، وتعيد بناء نفسها وتأكيد ما هي حال التكوينات الجشثانية عند أيزر فماذا يصنع الناقد أو المحلل النفسي الذي يقرأ ردوداً مدروسة؟ لا شك في أنه سيرى فقط هويته الذاتية (هوية الناقد أو المحلل نفسه) خاصة إذا كانت الموضوعية/الهوية هي السمة الثابتة التي تملي على المرء كيف يتعامل مع الكون بأسره. فما يقرؤه الناقد ليس مادة مجردة، كما أن ما يتوصل إليه من معرفة تبقى معرفة ذاتية لا يعرفها أحد غير الناقد نفسه. فالناقد لا يتوصل إلا إلى تأكيد ذاته، والمعرفة التي يحققها هي معرفته بذاته فقط، ولا يمكن أبداً لأي كائن سواه أن يدركها. وهذا هو المأزق نفسه الذي وصل إليه أيزر من قبل.

## 2 - اشتغال النقد الجديد على النظريات الحديثة:

شهدت سنوات التسعينيات وجوهاً مختلفة من الترجمة والتأليف لاشتغال النقد الجديد على النظريات الأدبية الحديثة تأثراً بالاتجاهات الجديدة<sup>(1)</sup>. ولعل من

(1) عالجت خللتع هذا الاشتغال في كتابي «النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد»

(نمشوق 2000م ص 207 - 209)، وكشفت عن بؤابر الاهتمام بنظرية التلقي في المؤلفات التالية: -

طلائع هذا الاشتغال في مجال نظرية التلقي صدور ترجمة عز الدين إسماعيل (مصر) لكتاب روبرت هولب Robert Houbt نظرية التلقي Reception Theory: A Critical Introduction (ظهرت ترجمته بالعربية عام 1994)، وقد مهد له بمقدمة طويلة عن نظرية تلقي الأدب؛ أي العملية المقابلة لإبداعه أو إنشائه أو كتابته. وعندئذ قد يختلط مفهوم التلقي ومفهوم الفاعلية التي يحدثها العمل، وإن كان الفرق بينهما كبيراً؛ حيث يرتبط التلقي بالقارئ، والفاعلية بالعمل نفسه. ومن هنا يختلف تاريخ التلقي عن تاريخ الفاعلية، كما تختلف جماليات التلقي عن جماليات التأثير. ونظرية التلقي - كما يعرضها المؤلف - تشير إجمالاً إلى ذلك التحول، في الاهتمام، إلى النص والقارئ<sup>(1)</sup>.

ولم يغفل عز الدين إسماعيل عن ذكر فائدة هذه النظرية في تفاعلها مع الفكر النقدي العربي، الذي بطوي في حملته قديماً وحديثاً «على رؤى وأفكار يمكن أن تنظم حول نشاط التلقي الأدبي أو الفني، لنصنع في النهاية إطاراً نظرياً خالصاً، يكون بمثابة تطوير أو إضافة إلى النظرية العامة»<sup>(2)</sup>.

وأصدر عبد العزيز شبيل (تونس) ترجمة لكتاب «نظرية الأجناس الأدبية» (ظهرت ترجمته بالعربية عام 1994)، ويتألف الكتاب من أبحاث بأقلام كارل فيتيور، وولف ديتر ستمبل، وروبرت شولس، وهانس روبرت يابوس، وجان ماري شافر. وجزم المترجم شبيل بأن نتائج هذه البحوث قد رقع تجاوزها، وما يطمح إليه هو القبس منها في روح الفكر العربي وطريقة تعامله مع هذه القضية الشائكة: «إن غايتنا البعيدة أن تكون مثل هذه المقاربات المتنوعة دافعاً للباحث العربي للتسلح

— «نظرية التلقي» لروبرت هولب (ترجمة عز الدين إسماعيل)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، 1994م. (وظهرت العام نفسه ترجمة أخرى للكتاب باسم «نظرية الاستقبال»، وقام بالترجمة رعد عبد الجليل جواد، وصدر الكتاب ضمن منشورات دار الحوار بالانتقائية)

— «نظرية الأجناس الأدبية» لمؤلفين عدة (ترجمة عبد العزيز شبيل)، منشورات النادي نفسه، جدة، 1994م.

— «نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة» لحامد أبو أحمد (مصر) - كتاب الرياض، منشورات دار المعلمة، الرياض، 1996م.

(1) روبرت هولب: «نظرية التلقي»، ص7.

(2) المصدر نفسه، ص29.



غايتنا البعيدة أن تكون مثل هذه المقاربات المتنوعة دافعاً للباحث العربي للتسلح بهذه الروح النقدية، حتى ينكب على الأدب العربي ناظراً في ما خلفه الأجداد من مصطلحات ودراسات وآثار، محاولاً الوصول إلى نظرية للأجناس الأدبية في تراثنا العربي نابعة منه متجذرة فيه<sup>(1)</sup>.

وتقترب غالبية هذه الأبحاث من قضية التلقي، أو هي مكتوبة بحسبان هذه القضية، من بعض منطلقاتها ودعائها، والأبحاث هي: تاريخ الأجناس الأدبية، أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس، المظاهر الأجناسية للتلقي، من النص إلى الجنس: ملاحظات حول الإشكالية الأجناسية، صيغ التخييل.

غير أن حامد أبو أحمد (مصر) لم يكتف بالترجمة؛ بل وضع كتاباً في التفكير الأدبي والنقدي الحديث بالنظرية، هو «الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة» (1996). وقد أهدى المؤلف كتابه، تعبيراً عن اتجاهه النقدي والفكري، «إلى كل الساحقين عن الجديد، مع الالتزام بشرط الأصالة»<sup>(2)</sup>، واعترف أبو أحمد بأن مهمة الناقد العربي الآن عسيرة لأسباب كثيرة، من بينها أن مشكلة البحث عن منهج نقدي ما زالت غير واضحة وغير مستقرة لسبب بسيط هو أننا ما زلنا في مرحلة استيعاب للمناهج النقدية التي نشأت في الغرب خلال القرن العشرين، وقد كثرت هذه المناهج خلال العقود الثلاثة الأخيرة، وتفرعت بصورة تجعل متابعتها في حد ذاتها أمراً شاقاً، فما بالك بالاستيعاب والتمثل ثم التأسيس<sup>(3)</sup>.

وعرض أبو أحمد لنظرية القراءة في جلورها وإرهاصات الأخرى وتطورها في بلدها الأصلي، ألمانيا، من خلال جهود أبرز أعلامها، وهما ياموس وفولفجانغ آيزر. ويخصص الفصل الثاني عن نظريات أخرى: علم تحليل الخطاب والبلاغة، ونظريات ما بعد الحداثة.

(1) نظرية الأجناس الأدبية، (ترجمة عبد الميز شويل)، ص 9.

(2) الخطاب والقارئ: نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، ص 7.

(3) المصدر نفسه، ص 8.

وألحق أبو أحمد كتابه بترجمة لمقالة تون فان ديك عن علم النص أو تحليل الخطاب، بوصفه علماً جديداً عبر التخصصات: اللسانيات والدراسات، علم النفس الإدراكي، علم النفس الاجتماعي وعلم الاجتماع، علوم القانون والاقتصاد والسياسة، الدراسات التاريخية علم الإناسة (الأنثروبولوجيا). وتفيد هذه المقالة في تعضيد نظرية التلقي.

لقد تميز الكتاب الأول بوصفه أول محاولة لمقاربة نظرية التلقي، بأمرين؛ الأول هو التعريف بهذه النظرية، ولا سيما جانبيها مفهوم المتلقي ومفهوم الفاعلية مما يفضي إلى الاختلاف بين جماليات التلقي وجماليات التأثير؛ والثاني هو ذكر فائدة هذه النظرية في تفاعلها مع الفكر النقدي العربي في مقدمة المترجم الطويلة (ص7 - 30).

ولعل ثاني محاولة شاملة للكتابة عن هذه النظرية هي كتاب أبو أحمد باللغة العربية، فقد ظهرت قبل هذا التاريخ معالات وأبحاث مزلعة جزئية مثل مقالة عبد العزيز طليمات (سورية)، وعنوانها «الواقع الجمالي وأليات إنتاج التوقع عند فولغجانغ آيزر» المنشورة في مجلة «دراسات سيميائية» (الرباط - العدد 6 - 1992م)، وقد نشر أحمد بوحسن (المغرب) في العترة نفسها بحثه «نظرية التلقي في النقد العربي الحديث - نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات» (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1993م).

ثم توسعت عمليات اشتغال النقد الجديد على الاتجاهات النقدية الحديثة وما بعد الحديثة في إطارها الأعم من جهة، وفي مقاربة ما بعد الحديثة من جهة أخرى. على أن تعامل النقد الأدبي العربي الحديث مع هذه الاتجاهات والنظريات لم يندغم في سيرورة التفكير الأدبي والنقدي العربي وتقاليد الأصيل حتى تاريخه، لقطيعته التاريخية والمعرفية مع موروته النقدي غالباً<sup>(1)</sup>، وقد تعامل النقد الأدبي العربي الحديث على سبيل المثال، مع مفاهيم نظرية التلقي وإجراءاتها الحديثة، كما لاحظنا.

(1) النقد الأدبي العربي الجديد، ص220 - 222.

واستكمل في هذا البحث الحديث عن نظرية التلقي وممارساتها في النقد الأدب العربي الحديث خلال العقدين الأخيرين، اللذين تنامي فيهما الاهتمام بتعريب هذه النظرية والاشتغال المحدود على تطبيقاتها. غير أن الترجمات الأولى اقتصررت على هذه النظرية وقرينتها نظرية الاستقبال، في المواد التالية:

- ياوس: «تاريخ الأدب باعتباره تحدياً» في مجلة «الثقافة الأجنبية» (بغداد، العدد 1، 1983م).

- ياوس: «جمالية التلقي والتواصل الأدبي - مدرسة كونستانس الألمانية» في مجلة «الفكر المعاصر» (بيروت، العدد 38، 1986م).

- آيزر: «فعل القراءة - نظرية الواقع الجمالي» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد 6، 1987م).

- وليم راي: «المعنى الأدبي - من الظاهراتية إلى التفكيكية» (ترجمة يونس يوسف عزيز)، دار المأمون، بغداد (د. ت. ولعله صدر عام 1987م).

- ياوس: «علم التأويل الأدبي - حدوده ومهامه» (ترجمة بسام بركة) في مجلة «العرب والفكر العالمي» (بيروت، العدد 3، 1988م).

- رولان بارت: «لذة النص» (ترجمة فؤاد صما والحسين سبحان)، دار توبقال المغرب، المحمدية 1988م. ثم ظهرت ترجمة ثانية للكتاب بقلم منذر عياشي ضمن منشورات مركز الإنماء الحضاري، حلب 1994م.

- آيزر: «وضعية التأويل» (ترجمة نزهة حفو وأحمد بوحسن) في مجلة «دراسات سيميائية» (الرباط، العدد 6، 1992م).

- روبرت هولبي: «نظرية الاستقبال» (ترجمة رعد عبد الجليل)، منشورات دار الحوار، اللاذقية، 1992م.

- امبرتو إيكو: «القارئ في الحكاية - التفاوض التأويلي في النصوص الحكائية» (ترجمة انطوان أبو زيد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1996م.

- فردناند هالين (وفرنك شوريفجن وميشيل أوتان)، بحوث في القراءة والتلقي، (ترجمة وتقديم وتعليق د. محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1998، (يضم الأبحاث التالية: من التأويلية إلى التفكيكية - نظريات التلقي لفرانك شوريفجن - سيميائية القراءة لميشيل أوتان).

- امبرتو إيكو «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» (ترجمة وتقديم سعيد بنكراد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000م.
- فولفجانغ إيسر (آيزر): «فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية» (ترجمة عبد الوهاب علوب)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م.
- مؤلفون عدة: «في نظرية التلقي» (ترجمة غسان السيد)، دار الغد، دمشق، 2000م. ويضم الكتاب مقالات مترجمة لجان ستاروبنسكي وأيف شيفريل ودانييل هنري باجو، ومقالة للمترجم عن «تطبيق المناهج النقدية الأدبية على الأدب العربي: نظرية التلقي نموذجاً» (ص 109 - 132).
- فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، (ترجمة محمد يحيى - مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000، (وفيهِ فصل عن علم التأويل، وآخر عن نقد استجابة القارئ ص 19 - 249).
- عدة مؤلفين: «نظريات القراءة من النيوية إلى جمالية التلقي». (ترجمة عبد الرحمن بوعلي). دار الحوار. اللائقية 2003 (وفيهِ بحث لتودوروف عن «القراءة كبناء»، وريمون ماهير عن «القراءة الموسوية - نقدية» ولَميشال أوتن عن «سيمولوجية القراءة» ولفرانك شويرويجن «نظريات التلقي»، وتُرجمت الأخيرة في كتاب البقاعي السالف الذكر).
- وتحتل كتب إيكو أهمية كبرى في فهم نظرية التلقي، ولا سيما بعدها الدلالي والعلاماتي في إنتاج المعنى وإعادة إنتاجه بواسطة القارئ. ويتضح التسرع والاختلاف في اتجاهات نظرية التلقي نفسها لدى قراءة مؤلفات آيزر، فقد كشف كتابه «فعل القراءة» عن غنى نظرية التلقي.
- وعكس الاتجاه العلامي والدلالي في دراسة السرد على أهمية نظرية التلقي فيما هو أكثر عمقاً في رؤية «القارئ الضمني» الذي يعيد إنتاج المعنى، ويستعين على ذلك بالتأويل المستغرق في الحفر المعرفي لبنية النص وتفكيكه، وقد جعل كتابه «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» رحلة فكرية داخل دهاليز التاريخ والأساطير والفلسفة والمنطق والحركات الصوفية والباطنية - بتعبير مترجمه سعيد بنكراد

(المغرب)<sup>(1)</sup> - بحثاً عن جذور خفية لكل أشكال التأويل التي مورست وتمارس حالياً على النصوص، ليقف عند حالتين يرى فيهما أرقى شكلين عرفهما التأويل من حيث المردودية والعمق والتداول، يكون التأويل في الحالة الأولى محكوماً بمرجمياته وحدوده وقواتينه وضوابطه الذاتية، وهو ما يصوغه القارئ وتكوينه في ضيقه أو وراحته، ويدخل التأويل في الحالة الثانية مناهات لا تحكمها أية غاية، فأنهض نسيج من المرجمات المتداخلة فيما بينها من دون ضابط أو رقيب ولا يحد من جبروتها أي سلطان، وتندرج هذه المناهات التأويلية ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كل السياقات التي تتيحها بوصفه يشكل كلاً متصلاً لا تحتويه الفواصل والحدود، ولا يروم التأويل من هذه الزاوية الوصول إلى غاية بعينها، فغاياته الوحيدة هي الإحالات ذاتها، على أن الإحالات أياً كانت، يصوغها المتلقي أو القارئ، بوصفها معرفة كامنة أو معرفة في سبيلها إلى التشكل مع التلقي للمنتوج الأدبي والفني والثقافي والإعلامي بعامه.

وثمة ملاحظة أخرى هي أهمية التقليل من فاعلية نظرية التلقي ما لم تتعاضد مع المنهج الدلالي والعلامي، كما عهد امرتو إيكو، لضمانة قابلية أفضل للتأويل المضاعف، ونفي أو تجنب أو كبت حالة الاندهاش المراهضة لكل لعب قائم على النص وتأويله.

وكانت ترجمة كتاب آيزر «فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية» تعميقاً لنظرية التلقي من مصادرها الأصلية والرئيسة؛ إذ اكتفى الباحثون والنقاد قبل ذلك بفهم النظرية الملتبس من «تعريب» مجمل أو «نقل» غائم لمفهوم النظرية من دون تطبيقاتها بالدرجة الأولى، ولا حظ آيزر مثل هذا التخوف في مقدمته، ولا سيما التداخل بين جماليات التلقي وجماليات الاستجابة، من حيث ضرورة التزام القارئ بالتعليمات التي تشير ضمناً إلى أن معنى النص هو شيء مفكك عليه أن يجمع أجزائه، وإن عمليات تجميع المعنى هي موضوع الفصول التي تتعلق بالقراءة. إلا أن هذين البابين في معالجة التلقي لا يزيدان عن مجرد وصف للعنصرين المتلازمين في علاقة تهدف إلى وضع القارئ في موقف يمدّ النص رد فعل له. وهذه العلاقة في حد ذاتها في حاجة إلى زخم يحركها لكي تحقق الهدف الحقيقي. واعتمد آيزر على

(1) التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 7.

عناصر إثارة التفاعل التي تعد شروطاً ضرورية لكي يتمكن القارئ من تجميع معنى النص في عملية من الجدليات الإبداعية. ولابد من تحليل الاستجابة الجمالية المتداخلة مع العلاقة الجدلية بين النص والقارئ والتفاعل بينهما. وهي تسمى «استجابة جمالية» لأنها تثير قوى التخيل والإدراك لدى القارئ مع أنها تتبع من النص، مما يدل على أن الكتاب يعد نظرية في الاستجابة الجمالية Wirkungstheorie وليس نظرية فيجماليات التلقي Rezeptionstheorie. وإذا كانت دراسة الأدب تتبع من اهتمامنا بالنص، فلا سبيل لإنكار أهمية ما يحدث لنا خلل هذا النص. لذا فلابد من النظر إلى العمل الأدبي، لا بوصفه وثيقة تسجل شيئاً له وجود فعلي؛ بل بوصفه إعادة صياغة واقع مصوغ بالفعل، مما يؤدي إلى ابتكار شيء لم يكن له وجود من قبل. وبالتالي فإن أية نظرية عن الاستجابة الجمالية تواجه مشكلة تتعلق بكيفية تناول موقف غير متبلور وفهمه فهماً حقيقياً. أما أية نظرية عن التلقي، فهي تتعامل دائماً مع قارئ تشهد ردود أفعاله بوجود بعض التجارب الأدبية ذات الظروف التاريخية. وأية نظرية عن الاستجابة الجمالية تكمن جلورها في النص؛ أما أية نظرية عن التلقي فتتأ من أحكام القارئ<sup>(1)</sup>

وترجم مؤلف «النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات»، الكاشف عن أهم الاتجاهات النقدية الأمريكية الحديثة كالنقد الماركسي في الثلاثينات، والنقد الجديد، ومدرسة شيكاغو، ومشروع النقد الثقافي، ونقد الأسطورة، والنقد الظاهراتي والوجودي، وعلم التأويل، ونقد استجابة القارئ أو البنيوية والسيميوطيقا الأدبية، والنقد التفكيكي، والنقد النسوي، وجماعات السود والنقد اليساري في العقود التالية، ويلاحظ أن نقد استجابة القارئ من أبرز الاتجاهات الحديثة، لدى انتقال بورة الاهتمام من العمل الفني إلى المتلقي، فقد صار القارئ إلى المقدمة، وأضفى على العمل معناه حيث تتعدد صور العمل الواحد ليس بتعدد قارئه؛ بل بتعدد اللحظات الفكرية والنفسية لدى القارئ الواحد في ظروف وأوقات مختلفة، والتحم نقد استجابة القارئ بالبلاغة والإبداعية في الوقت نفسه، حتى سمي العصر الأدبي الحديث عصر القارئ، وانتشر نقد استجابة القارئ في أمريكا خلال عقد السبعينيات في اتجاهين، الأول القارئ في النص وتواصل الجمهور مع التفسير، والثاني نقد

(1) فعل القراءة - نظرية الواقع الجمالي، ص 3 - 4.

استجابة القارئ من الشكلية إلى ما بعد التسوية، وآلت هذه الاتجاهات إلى القراءة من الظاهرية إلى ما بعد البنيوية في كتاب ستانلي فيش «فوجي بالخطيئة: القارئ في الفردوس الضائع» (1967 بالإنجليزية)، ومال اتجاه التلقي عند نورمان هولاند في كتابه «الاستجابة الأدبية» (1968 بالإنجليزية) إلى التحليل النفسي للقراء، وعني ديفيد بلايش في كتابه «القراءات والمشارع» (1975 بالإنجليزية) بالنزعة التعليمية في التلقي لتقدير عمق الاستجابة الشخصية والصراحة الفردية والصدق والتحرر من السلطة المؤسسية، وأظهرت جوديت فيترلي في كتابها «القارئ المقاوم» (1978 بالإنجليزية) مكانة النقد النسوي في مجال نظرية استجابة القارئ التي تكاد تندغم في الذكورة وحدها، وتلاقى الماركسيون والنسويون في أن التحول من النقد المتمحور حول النص على النقد الموجه للقارئ تحويل إيجابي في الدراسات الأدبية، مما استدعى الأمر قطع شوط آخر للاتصال بحقائق النوع الجنسي والطبقة والقوة والمقاومة<sup>(1)</sup>.

وترسخت نظرية الاستقبال الألمانية في أمريكا، كما تبدى في شغل هولب في كتابه «نظرية الاستقبال» (1984 بالإنجليزية). وأسهم ذلك في ضبط الحدود والتفريعات المعنية بحركة استجابة القارئ من النقد البنيوي إلى نظريات القراءة والقارئ لإضاعة حدود التلقي وتغييراته في المنهجيات النقدية.

غير أن الجهد النقدي الأكبر في نظرية التلقي هو تعريب كتاب ياكوب «جمالية التلقي»، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي» (1994 بالألمانية، 2004 بالعربية). وجوهر الكتاب هو أن جمالية التلقي دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبي لاستجلاء سمات التفرد والإبداع فيه، أو نقيضهما الاتباع والابتلال، لا باستطاق عمقه الفكري في حد ذاته، أو وصف سيورته تشكله الخارجي كما هي في ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره في القراء والنقاد من خلال فحص ردود فعلهم وخطاباتهم، على أنه نقد للنص من خلال نقد تلقياته، لتكون ممارسة النقد مراوغة بين قراءة وقراءة الكتابة، وتطورت أصالة جمالية التلقي على دعوة إلى الكف عن الاهتمام «الفيتيشي» بالنص في جزئيته أو تجزئته، وإلى الاحتفاء به من حيث دينامية الملائقية، فما يميز مناهج نقد الأدب وتاريخه، قبل بروز هذا الإبدال الجديد، هو

(1) نقد الأدبي الأمريكي، ص 243.

اعتماد هذه المناهج بالخصوصيات والجواهر، حسب رأي المعرب رشيد نجيدو، عندما أملت الروابط بين الكليات والظواهر، وتكمن أصالة هذا الإبدال الجديد، الذي تمثله جمالية التلقي، في البعد العلائقي بالذات الذي يتسم به الأدب؛ أي التفاعل المتين بين النص والقارئ الذي فيه ومنه يتطور المعنى<sup>(1)</sup>.

ويقيد هذا الكتاب كثيراً في إضاءة نظرية التلقي، كالإنتاج والتلقي من جهة، وجمالية التلقي والتواصل الأدبي من جهة ثانية، ومنهجية جمالية التلقي لإيضاح التلقي والأثر الذي يحدثه العمل، والتقليد والانتقاء وأفق التوقع ووظيفة التواصل من جهة ثالثة.

ولا يخفى أن جهد يابوس نظري بالدرجة الأولى، ولا سيما صوغه لأفق التوقع الذي واجه اعتراضات كثيرة عند أصحاب المنهجيات النقدية الحديثة الأخرى، فاقترح أن يميز من الآن فصاعداً بين أفق التوقع الأدبي المفترض في العمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعي؛ أي الحالة الذهنية أو السنن الجمالي للقراء الذي يحدد التلقي<sup>(2)</sup>.

ورأى يابوس أن النور الخاص الذي تصطبغ به التجربة الجمالية ضمن النشاط التواصلية للمجتمع، يمكنه أن يتم فصل في ثلاث وظائف متميزة، وهي التكوين السابق للسلوكات أو نقل المعيار، ثم التحفيز أو إبداع المعيار، وأخيراً التغيير أو إبطال المعيار، وتعتمد هذه الوظائف كلها على تمييز وظيفة التواصل الأدبي بين النص والمتلقي.

#### استنتاجات:

حرصت في البحث على العرض النقدي سطره التاريخية والمعرفية والواقعية تعريباً وتأليفاً، وأوجز الملاحظات النقدية فيما يلي:

1 - يشير التعامل مع نظرية التلقي في النقد الأدبي الحديث إلى غلبة المؤثرات الأجنبية، وثمة مستويات متعددة له من التلقف المعرفي السريع إلى اجتهادات الباحثين والنقاد في التنظير والتطبيق في آن معاً.

(1) جمالية تلقي، ص 15.

(2) جمالية تلقي، ص 135.



- 2- ثمة قطيعة معرفية وتقديرية مع التراث النقدي في صوغ نظرية الأدب واتجاهاته النقدية، لأن الغلبة للنقل واستهلاكه من دون إسهام حي في سيروية تقاليد النقد. ولا تنفع قليلاً أو كثيراً محاولة ناقد أو باحث أن يعود بالاتجاه النقدي الحديث إلى الماضي المختلف عن الحال الراهنة، كما هو الحال مع محاولات التماس أصول قديمة لهذه الاتجاهات الحديثة.
  - 3- ثمة ارتباط صريح في إضفاء مصطلح التلقي وما يقاربه على التوصيف الإنشائي غير الدقيق في استعمالاته المتعددة.
  - 4- غالباً ما تختلط نظرية التلقي بعمليات مجرد القراءة من دون بلوغ المأمول في التحليل.
- تلكم هي حدود نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث تعريفاً وممارسة، وهي حدود ضيقة باستثناء اجتهادات أصحاب الممارسة النقدية العربية في هذه النظرية.

#### المصادر والمراجع:

##### الكتب المترجمة:

- 1- امبرتو إيكو «التأويل بين السيميائيات والتفكيكية» (ترجمة وتقديم سعيد بنكراد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000م.
- 2- امبرتو إيكو: «القارئ في الحكاية - التعاوض التأويلي في النصوص الحكائية» (ترجمة نطوان أبو زيد)، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 1996م.
- 3- روبرت هولز: «نظرية الاستقبال» (ترجمة رعد عبد الجليل)، منشورات دار الحوار، اللاذقية، 1992م.
- 4- روبرت هولز: «نظرية التلقي» (ترجمة عز الدين إسماعيل)، منشورات النادي الأدبي الثقافي بجدة، جدة، 1994م.
- 5- رولان بارت: «الذات النص» (ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان)، دار توبقال المغرب، المحمدية 1988م. ثم ظهرت ترجمة ثانية للكتاب بقلم منذر عياشي ضمن منشورات مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994م.
- 6- عدة مؤلفين: «في نظرية التلقي» (ترجمة غسان السيد)، دار الفهد دمشق، 2000م.

- 7- عدة مؤلفين: «نظرية الأجناس الأدبية» (ترجمة عبد العزيز شيبيل)، منشورات النادي الثقافي الأدبي بجمدة، جلة 1994.
- 8- فرناند هالين (وفرانك شوريفجن وميشيل أوتان)، بحوث في القراءة والتلقي، (ترجمة وتقديم وتعليق د.محمد خير البقاعي)، مركز الإنماء الحضاري، حلب 1998.
- 9- فنسنت ب ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، (ترجمة محمد يحيى - مراجعة وتقديم ماهر شفيق فريد)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000.
- 10- فولفجانغ إيسر (آيزر): «فعل القراءة - نظرية في الاستجابة الجمالية» (ترجمة عبد الوهاب علوب)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000م.
- 11- هانز روبرت ياكس: جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، (ترجمة: رشيد بحلو)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2004.
- 12- وليم راي: «المعنى الأدبي - من الطاهرية إلى التفكيكية» (ترجمة يوثيل يوسف عزيز)، دار المأمون، بغداد (د ت. ولعله صدر عام 1987م)

#### ب - الدوريات:

- 1- آيزر: «فعل القراءة - نظرية الواقع الجمالي» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد 6، 1987م).
- 2- آيزر: «فعل القراءة - نظرية الواقع الجمالي» (ترجمة أحمد المديني)، في مجلة «آفاق» (الرباط، العدد 6، 1987م).
- 3- آيزر: «وضعية التأويل» (ترجمة نزهة حضو وأحمد بوحسن) في مجلة «دراسات سيميائية» (الرباط، العدد 6، 1992م).
- 4- ياكس: «جمالية التلقي والتواصل الأدبي - مدونة كونستانس الألمانية» في مجلة «الفكر المعاصر» (بيروت، العدد 38، 1986م).
- ك- ياكس: «علم التأويل الأدبي - حدوده ومهامه». (ترجمة بسام بركة) في مجلة «العرب والفكر العالمي» (بيروت، العدد 3، 1988م).
- ك- ياكس: «تاريخ الأدب باعتباره تحدياً» في مجلة «الثقافة الأجنبية» (بغداد، العدد 1، 1983م). ■

# شاهنامة الفردوسي... بين القوميت الإيرانية والإنسانية العالمية

د. ذبيح الله صفا

د. د. مصطفى البكور



تفوق أهمية الشاهنامة في الأدب الفارسي مستوى البحث في أبوابها والتحقيق فيها؛ فهي آية في الفصاحة والبلاغة، وهي قرآن العجم ومرآة مصقولة للمعرفة والعلم، وتحوي أفكاراً حماسية وغزلية وحكمية متنوعة في أرفع مظاهر الكلام الفارسي وأبهاء، وهذا ما يدركه كل باحث منصف ذو علم وذوق. على أن الأهمية القومية والوطنية للشاهنامة في إيران لا تختلف عن أهميتها الأدبية، وتتمثل في حفظ الحس العرقي والشعور القومي، وإحياء المفاخر الإيرانية الغابرة.

لقد شكل ظهور الشاهنامة في عالم الأدب الفارسي أساساً لنهضة خاصة ما زالت قائمة، تجلّت في نظم الكثير من القصص الحماسية، أو الحماسات الدينية والتاريخية منذ القرن الخامس حتى القرن الرابع عشر الهجري، وأضحت أدلة لخلق الكثير من الآثار الحماسية. لكن آياً منها لا يرقى إلى مستوى الشاهنامة وأهميتها.

والحديث عن أهمية الشاهنامة ونفوذها في إيران عبر التاريخ، يقودنا إلى الحديث عن المقام الذي اكتسبه في العالم، وشكل أساساً لجذب أنظار الشعوب الأخرى.

شاهنامة الفردوسي أكبر كتاب فارسي نال حظوة في شتى أرجاء العالم، وأهم دليل على ذلك، هو تلك الترجمات المتعددة التي أنجزت لها، والدراسات المفصلة والشمولية التي دونت حولها بشتى لغات العالم:

أول ترجمة كبيرة للشاهنامة قام بها الفقيه الأجل قوام الدين الفتح بن علي بن محمد البنداري، من أهالي أصفهان؛ حيث ترعرع هنالك، ومن ثم سافر إلى الشام في حدود عام 620 هـ واتسرى في خدمة الملك المعظم عيسى بن الملك العادل أبي بكر بن أيوب المتوفى عام 624 هـ في دمشق، وقام بنقل الشاهنامة إلى العربية نزولاً عند رغبته.

علاوة على هذا الكتاب، فالبنداري لحص كتاب تاريخ سلاحقة أنو شيروان بن خالد وزير محمود بن محمد بن ملكشاه الذي كتبه بالعربية عماد الدين الأصفهاني، وقد طبع هذا الكتاب مرتين في ليدن والقاهرة.

تمت ترجمة البنداري على أساس النسخة الأولى للشاهنامة التي أنجزت عام 384 هـ وسميت بالشاهنامة، وتصرف المترجم في النص يتلخص في حذف بعض القصص القصيرة ومقدمات الفصول، ومواعظ الفردوسي وحكمه، وتقصير الرسائل والخطب والوصايا وأوصاف ميادين القتال وسلاح الحرب، وغير ذلك من هذه الأمور. بناءً على ذلك، يمكن عدّ ترجمة البنداري تلخيصاً لشاهنامة الفردوسي. وقد قام الدكتور المرحوم عبد الوهاب عزام بطبع هذه الترجمة في مجلدين في القاهرة عام 1932م. بعد أن أضاف إليها مقدمة مفصلة في بيان خصائص الشاهنامة، وشرح أحوال الفردوسي والبنداري، كما ذيل قصة كل ملك من ملوك الشاهنامة نبذة عن أسس أساطيرهم، لكنها هي الأخرى مازالت ناقصة، وتحتاج أيضاً إلى التكميل.

ومن الترجمات الأخرى للشاهنامة، تلك التي أنجزها أحد الأتراك، واسمه علي الأفندي عام 916 هـ؛ إذ نقلها إلى التركية شعراً، وهي كاملة غير منقوصة.

وثمة ترجمة إلى النثر التركي، قام بها رجل اسمه مهدي من رجال بلاط السلطان العثماني عثمان الثاني عام 1030 للهجرة.

وفي عام 1063 هـ قام أحد المقرئين إلى دار شكوه بن همايون نائب سلطنة لاهور، واسمه توكل بيك، بتلخيصها بالنثر الفارسي استجابة لرغبة أحد معارفه في البلاط، واسمه شمشيرخان، وأسماها منتخب التواريخ، ويحوي هذا الكتاب على بعض أشعار الشاهنامه أيضاً، ويتضمن موضوعات الشاهنامه حتى موت الاسكندر على شكل أكثر اختصاراً وإيجازاً مما هي عليه ترجمة البلداري.

وهناك كتاب اسمه شاهنامه النثر لأحد إيرانيين الهند، وقد استفاد أيضاً من منظومة فزادشت نامه لزرذشت بهرام بن بجلو عند حديثه عن أحوال زرادشت. وقد قام المستشرقان الإنكليزيان هايد وسراوسلي بطبع بعض أجزاء هذا الكتاب ونشره.

وفي القرن السادس عشر الميلادي، أنجزت ترجمة للشاهنامه إلى اللغة الجورجية، وهي ترجمة شعرية ونثرية حررة قام بها الأديب الجورجي المعروف سرافيون ساباش فيلي (1516م) ولم يوفق سرامون بترجمة كامل الشاهنامه؛ حيث أكملها بعد موته عدد من المترجمين المجهولين.

كما أن هناك ترجمة أخرى للشاهنامه إلى اللغة الحورجية، تمت استجابة لرغبة أحد الأمراء الجورجيين وإصراره اسمه خسرو تورماسدزه (1588م)، وهاتان الترجمتان إلى الحورجية قام بترتيبهما وتدوينهما المؤرخ والمستشرق الجورجي المشهور جورج جانيديزه في أواخر القرن الثامن عشر.

والحق، أن روايات شعبية كثيرة حول الشاهنامه قد شاعت بين الشعب الجورجي تسمى في مجملها باسم ((رستماني)).

أول طبعة لقسم من رستماني أنجزت على يد أستاذ جامعة تفليس المستشرق جوستن أبو لادزه عام 1916، وما تبقى من هذه القصص، تمت طباعته في جمعية التاريخ وعلم السكان الجورجي في تفليس عام 1935.

أما أول من تناول الفردوسي والشاهنامه من الأوروبيين، فهو الإنكليزي سرويليام جونز، حيث عمد في كتابه المتعلق بشرح الآداب الآسيوية إلى ترجمة مقطعات من الشاهنامه. عام 1774 م، لكن جونز لم تكن لديه المعرفة اللازمة عن أحوال الفردوسي، وعد الشاهنامه أثراً ناجماً عن عدد من الشعراء مجهولي الأسماء واستثنى الفردوسي من بينهم.

ثم قام مستشرق إنكليزي آخر يعرف بالفارسية جيداً واسمه (لومسدن) بإنجاز ترجمة بديعة للشاهنامة؛ لكنه لم ينشر منها سوى قسم يشتمل على مقدمة بالإنكليزية وملحق بالفارسية.

بعد لومسدن يمكن أن نعدّ أهم ترجمة للشاهنامة حتى موت رستم تلك التي تمت في ألمانيا على يد جورس عام 1820، وكانت سبباً في جذب أنظار العموم إلى الشاهنامة. ومن ثم قام الإنكليزي تورنر ماكان عام 1829 بنشر شاهنامته مع مقدمة فارسية وإنكليزية وفهرس للمفردات الصعبة. وقد أنجزت طبعات حجرية عدّة في الهند اعتماداً على شاهنامة ماكان.

وفي عام 1873 قام المستشرق والشاعر الألماني العالم (فريدريش روككورت) بنظم قصة رستم وسهراب بالألمانية، ولأنّه كان شاعراً معروفاً فقد اتسمت ترجمته المنظومة بلطف وجمال خاص، ولم يتعد عن النص الأصلي للشاهنامة كمّاً أو كيفاً، وكانت هذه الترجمة سبباً في الشهرة الواسعة للشاهنامة في الآداب الأوروبية، وأدت إلى رواج قصة رستم وسهراب وانتشارها في البلدان الأوروبية.

وبناء على هذه الترجمة الرقيقة عدّ روككورت واحداً من أعظم المترجمين الألمان وأكثرهم مهارة. وقد حاول روككورت أن يحاكي البحر المتقارب للشاهنامة في نظمه بالألمانية، إلا أن التوفيق لم يحالفه كما ينبغي الأمر.

في عام 1851م قام مستشرق ألماني آخر واسمه (شاك) بإنجاز ترجمة كاملة للشاهنامة إلى الألمانية، وتشتمل أيضاً على شرح أحوال الفردوسي، وعمد شاك أيضاً على نظم بعض أقسام الشاهنامة، وقد اعترف النقاد بقيمتها النقدية الكبيرة في اللغة الألمانية وأدائها.

منذ عام 1838 حتى 1878م، قام جول مول بنشر أهم ترجمة للشاهنامة إلى اللغات الأوروبية. ولد جول مول في مدينة اشتوتغارد، وتلمذ على يد المستشرقين الفرنسيين المعروفين سيلوستر دوساسي، و آبل رموزا، وفي النهاية درّس في كولج دوفرانس، وانتخب لمنصب رئاسة الجمعية الآسيوية، وتوفي عام 1876م.

طبعت ترجمة مول على مرحلتين منذ عام 1838 حتى 1878؛ أي إلى ما بعد سنتين من موته. وتقع في سبع مجلدات من القطع الكبير، وفي مقابل كل صفحة من شاهنامة الفردوسي تقع ترجمتها الفرنسية. وقد دون مول مقدمة على كل مجلد من

مجلدات ترجمته السبعة، وأرفق بالمجلد الأخير ملحقاً مهماً يتضمن فهرساً للأسماء، وخلاصة عن قصة كل واحد من الملوك والأبطال، مع ذكر صفحاتها.

تعدّ مقدمة المجلد الأول لترجمة مول إحدى أهم الدراسات حول الشاهنامه والفردوسي والآثار الحماسية الإيرانية، ومعظم الآراء التي أوردها مول ما زالت جديدة وقابلة للاستفادة والنقل. كما تعدّ هذه الترجمة من بدائع المطبوعات الأوربية في القرن التاسع، تبعاً لجمالية الطبع والتزيينات التي حوتها.

علاوة على ذلك؛ فالمثنى الفارسي لشاهنامه مول من أشهر طبعات الشاهنامه دقة وصحة، فقد بذل هذا العالم العبقرى جهوداً كبيرة من أجل المقارنة بين العديد من نسخ الشاهنامه التي كانت في حوزته، وقامت زوجه بعد موته بنشر النص الفرنسي لترجمته في قطع مناسبه يقع في سبع مجلدات مع مقدمة مستقلة لتلك المجلدات، وذلك خلال الفترة الواقعة بين 1877 و 1878م.

بعد مول، قام الألماني ولرس بترجمة الشاهنامه إلى اللاتينية، بعد مقابلة نسخة شاهنامه تورنر ماكان مع نسخة مول، والاستفادة من الحواشي العميقة لفريدلرش روككرت وترجمته للشاهنامه. وقام مستشرق ألماني آخر واسمه لاندوير بمطابقة طريقه، إلا أن عمله لم يكتمل.

علاوة على هؤلاء المترجمين والناشرين المشهورين للشاهنامه في أوروبا، هناك قسم آخر من المستشرقين تجشّموا العناء في هذا الطريق، وقام كل منهم بنشر جزء من الشاهنامه أو جميعها، من جملة هؤلاء: الإنكليزي إكينسن الذي قام في عام 1814م بنشر قصة رسمٍ وسهراب في كلكتة، وتتضمن المثنى الفارسي مع ترجمتها الإنكليزية المنظومة المقفاة. كما عمل على تلخيص الشاهنامه نثراً حتى نهاية قصة الإسكندر، ونشرها عام 1832 في لندن تحت عنوان ((الشاهنامه)). وهذا العمل يشابه تماماً ما قام به توكل بيك الذي أشرنا إليه سابقاً.

ومن ترجمات الشاهنامه الأخرى، تلك التي نظمها بالإيطالية المستشرق الإيطالي المعروف بينزي، وامتدت فترة طباعتها من 1886 حتى 1888م. علاوة على هذه الترجمة، قام بينزي بنشر كتب ومقالات أيضاً حول الشاهنامه. وتعدّ ترجمته هذه من الآثار الأدبية الإيطالية المشهورة، وقد اقتدى في عمله هذا بمثنى شاهنامه تورنر ماكان.

ومن الترجمات أيضاً ما قام به جوكففسكي؛ حيث نظم قصة رستم وسهراب بالروسية، وعُدَّت من الآثار الروسية المشهورة.  
ولد جوكففسكي عام 1783 وتوفي سنة 1852م، وكان من علماء الفارسية الكبار في روسية. ومن الترجمات تلك التي قام بها المستشرق الروسي المعروف أ. كرىمفسكي؛ حيث نظم الشاهنامة بالروسية منذ مطلعها حتى سلطنة منوچهر، وقد طُبِع هذا الكتاب مرتين، الأولى في لفوف عام 1896، والثانية في كييف عام 1922.

ومن الترجمات الروسية الأخرى تلك التي أنجزها سوكولوف نشرأً، وتتضمن جميع موضوعات الشاهنامة منذ البداية حتى نهاية سلطنة فريدون، وقد طبعت في موسكو عام 1905م.

وأخيراً، قام الشاعر الروسي لوزيمسكي بطم ترجمة الشاهنامة التي قام بها ف. روزنبرغ، وطبعتها مؤسسة أكاديميا.

إن إحصاء أسماء جميع هؤلاء العلماء الغربيين، علاوة على البحث في كيفية عمل هؤلاء، أمر طويل وممل، لكن درأً للقص، يحسن بنا هنا أن نذكر أسماء عدد آخر من كبار المترجمين الأوروبيين للشاهنامة وترجماتهم:

ترجمة هاغمان إلى اللاتينية عام 1801، استفان وستون إلى الإنكليزية عام 1815، تولورابرسن إلى الإنكليزية عام 1831، هاليسن الألمانية إلى اللاتينية عام 1839، فن استاركفلس إلى الألمانية عام 1840، هلمن زيمرن إلى الإنكليزية عام 1822، جورج وارنر و آدموند وارنر إلى الإنكليزية عام 1905، بكستون إلى الإنكليزية عام 1907، راجرز إلى الإنكليزية عام 1907، ويليام إستيفند إلى الإنكليزية عام 1907، والاس غاندي إلى الإنكليزية عام 1912، إسيفغن إلى الألمانية عام 1919، جورج ليجينسكي اللهستاني إلى الألمانية عام 1920، ورنريانس إلى الألمانية عام 1922، رادوآنتال إلى المجرية، آرثور كريستن سن إلى الدانماركية عام 1931، أكسل أريك هرملين إلى السويدية عام 1931، وجوزيف أوريلي إلى الروسية عام 1934، مودي إلى الكجراتية وقد طبعها في بومباي بين عامي 1897 و 1904، تيرياكيان إلى الأرمنية من قصة أردشير بابكان، وطبع في نيويورك عام 1909م.



علاوة على الدراسات التي قام بها المترجمون المذكورون في مقلّمات آثارهم حول الفردوسي ، ومعظمها يتسم بالعمق والأهمية، فإن هناك دراسات مفصلة وجامعة أخرى عن الفردوسي والشاهنامة أنجزت في أوروبا، وأضحت حجة على الإيرانيين كي يعرفوا الفردوسي والشاهنامة كما ينبغي ذلك.

يمكن القول إن الدراسات التي قام بها فن هامر، تعد أول عمل جامع مهم كتب بالألمانية عن الفردوسي وشاهنامته بعد دراسات شك، وقد أدرجت في كتاب تاريخ الأدب الإيراني الذي طبع في فيينا عام 1818، وفيها عدّ الفردوسي أكبر شاعر حماسي في العالم.

وهناك الدراسات النقدية التي قام بها بوم غارتن في كتابه «تاريخ الأدب العالمي العام»، وعدّ قبه الفردوسي أكبر شاعر حماسي شرقي، وأنه يعادل هوميروس.

ومن الدراسات الكلية الرقيقة، تلك التي أجراها الألماني هيرمان إته في كتاب «تاريخ الأدب المارسي» و«أشعار الفردوسي الغنائية» وتكمن أهمية دراسات إته في أنه أول من خاض في باب أشعار الفردوسي الغنائية وعرف الأوربيين بها، وأثبت أن الفردوسي علاوة على الحماسة، كان أستاذاً عالي المقام في الشعر الغنائي.

أما أهم دراسة قام بها المستشرقون الألمان والأوروبيون وأعمقها، فهي للمستشرق الألماني تيودور نولدك وعنوانها: «الحماسة القومية الإيرانية» وقد طبعها في البداية في كتاب ققه اللغة الإيرانية ، ومن ثم نشرها عام 1920 في برلين ولايبزيك تحت الاسم ذاته، والحق أن هذا الكتاب أرفع نماذج الدراسات الأوربية حول الشعراء والأعلام الإيرانيين.

قبل شروع دراسته عن الشاهنامة، قام نولدك بعرض مقدّمة مختصرة حول الروايات الحماسية الإيرانية، وحينما وصل إلى مسألة تدوين شاهنامة أبو منصور، تحدّث عن نظم الدقيقي ومن بعده الفردوسي للروايات القومية.

تعدّ دراسات نولدك حول الفردوسي الأكثر شمولية في هذا الباب حتى الآن، إذ ما تزال تشكّل الأساس لدراسات جميع المحققين الذين يكتبون عن الفردوسي، وبعد إتمام دراسته عن أحوال الفردوسي، بحث نولدك في جوابات الشاهنامة وكيفية نظمها بكل ما تحويه من جزئيات.

وبعد الدراسات التي قام بها كل من أنتكينسن وأوسلي، تلك التي تفتقد إلى القيمة الأدبية العميقة، فإن أهم دراسة دونت بالانكليزية حول الفردوسي، كانت للمستشرق الانكليزي إدوارد براون، وتقع في المجلد الثاني من كتابه تاريخ الأدب الإيراني. وتشتمل هذه الدراسة على مجموعة من الدراسات التي قام بها كل من مول وأوسلي واته ونولدكه وآخرون. وفيما يتعلق بمسألة سلب الأهمية الأدبية لشاهنامة الفردوسي يرى براون أنها قضية غير جديرة بالاهتمام، وهي تكرار لعقيدة نارواي وأوسلي، ولا تعبر سوى عن عجز هذين العالمين عن إثراك المقام الرفيع للفردوسي في اللغة الفارسية.

أما أهم دراسة فرنسية عن الفردوسي وشاهنامته، فتشتمل في الأبحاث المفصلة والمعقدة لجول مول، وهي أوسع دراسة عن الشاهنامة قبل تلك التي أنجزها المحققون الألمان أخيراً؛ فهي مقدمات ظهور الحماسات القومية الإيرانية والشاهنامة، يقدم مول بحثاً مفصلاً، كما أنه يبدي دقة في بيان أحوال الفردوسي والتحقيق في القصص الحماسية من بعده، مما يتناسب والأدوات والمصادر التي كانت في حوزته آنذاك؛ إلا أن اعتماده على بعض المصادر الفارسية التي تفتقر إلى الدقة والصواب جعله يقع في بعض الأخطاء. لكن رغم ذلك فدراساته عن الحماسات التالية للفردوسي مازالت تتسم بجديتها، وتصنف في عداد الدراسات الأوربية الجيدة عن آثار الأدب الإيراني.

لقد كان جول مول أول من أثبت اعتماد الفردوسي على مصادر مكتوبة وشفاهية. وثبتت عقيدته هذه لاحقاً في دراسات نولدكه، وبعض المحققين الآخرين. آخر أثر فرنسي مهم عن الفردوسي والشاهنامة هو كتاب ((الفردوسي والحماسة القومية)) للمؤلف هنري ماسه. والحق أن هذا الكتاب لا يحتوي على أية مضامين جديدة فيما يخص أحوال الفردوسي ومقدمات ظهور الحماسة القومية الإيرانية وتحليل موضوعات الشاهنامة ونفوذ الشاهنامة في الأدب الفارسي. فهو لا يتجاوز كونه مجموعة مهتبة عن بعض آراء جول مول ونولدكه.

قبل مول كان هناك أشخاص كتبوا عن الشاهنامة والفردوسي وهم آمبر وسنت بوف؛ فقد كتب آمبر مقالاً في مجلة ((العالمان))، وفيه قام بإجراء تحليل بليغ لمضامين الشاهنامة، وقد عدّ الفردوسي من أكبر شعراء العالم، كما أنه أنجز بعض الدراسات والأبحاث عن الفردوسي في كتاب عنوانه ((علوم وآداب الشرق))، كما

ساق سنت بوف بعض المقالات حول حياة الفردوسي وقصة رستم وسهراب، في أول مجلد من كتابه ((أحاديث يوم الاثنين)) الذي نشر عام 1850م.

كما أن اللغات العالمية الأخرى ولا سيما الإيطالية والروسية اشتملت على بعض الدراسات والأبحاث عن الفردوسي والشاهنامة، لعل أهمها ما قام به الإيطالي بيتري والروسي كريمسكي اللذان سبق ذكرهما.

من جملة الأعمال باللغة الأهمية عن الشاهنامة، ما قام به فريتزولف؛ حيث وضع قاموساً مفصلاً ودقيقاً وقيماً للشاهنامة، وفيه ذكر جميع مفردات الشاهنامة والأبيات التي تحويها، والمعنى الذي يؤديه كل منها.

أما في عام 1935، وبمناسبة الاحتفال بمرور ألف عام على ولادة الفردوسي، فقد ألفت كلمات في طهران وبعض البلدان الأوربية عن الفردوسي والشاهنامة. علاوة على ذلك فقد نشر الكثير من المقالات والأطروحات في إيران وباقي البلدان عن الفردوسي وكلها تكمل وتوسع بعض المعلومات عن الفردوسي.

والحق أن أهم مطبوعات ذلك العام - علاوة على ما نشر في أوروبا - مجموعة من مقالات وخطب العلماء الإيرانيين وغير الإيرانيين التي طبعتها وزارة الثقافة تحت عنوان ((ألفية الفردوسي))، وهناك مجموعة أخرى أيضاً قامت إدارة مجلة ((مهر)) بطبعها تحت اسم ((فردوسي نامه)). وفي عام 1313 هجري شمسي، قامت إدارة مجلة ((باختر)) التي تطبع في أصفهان بإصدار عدد خاص أيضاً عن الفردوسي.

#### نفوذ الشاهنامة في آداب العالم:

ما ذكرناه حتى الآن يشير بوضوح إلى النفوذ العظيم للشاهنامة في آداب العالم، فقد دوّنت آثار عن الشاهنامة في الكثير من لغات العالم كالعربية والجورجية والأرمنية والتركية والكجراتية والإنكليزية والروسية والدانماركية والمجرية والسويدية والألمانية والفرنسية، وتجلّت كما رأينا، في الترجمات المنشورة والمنظومة.

والحق أن الترجمات المتعددة للشاهنامة إلى اللغات الأوربية دليل على الأهمية التي اكتسبها هذا الكتاب وسط المجتمع الأوربي، ونتيجة هذه الأهمية والشيوخ، فقد أثرت تأثيراً منقطع النظير في الأدب الأوربي، ولا سيما في الأدب الرومانتيكي. وكان رستم من بين باقي أبطال الشاهنامة الأكثر جذباً لأنظار الأوربيين، ومن بين من

اقتبسوا من قصة رستم، وكتبوا عنها يجب أن نذكر كلمات الشاعر والكاتب الفرنسي الكبير لامارتين (1790 - 1869)، فقد تناول هذا الشاعر قصة رستم عام 1835، في مجلته المعروفة (الحضارة) تحت عنوان ((طائفة من عظماء ونوابغ القديم والجديد)).

اشتهرت قصة رستم وسهراب في أوروبا من بين باقي حكايات الشاهنامة أيما شهرة، حيث ترجمت إلى العديد من اللغات، ونسجت عنها منظومات جميلة؛ من ذلك ما فعله المستشرق الألماني فريد ريش روكرت، الذي ترجم قصة رستم وسهراب إلى الألمانية سنة 1873 كما ذكرنا، كما قام أستاذ الفارسية الروسي المشهور جوكوفسكي (1852-1783م) بخلق منظومة رائعة وجميلة عن قصة رستم وسهراب، وقد نالت شهرة ومقاماً رفيعاً في الأدب الروسي.

ومن روائع الأعمال الأوربية المستمدة من قصة رستم وسهراب منظومة الشاعر الإنكليزي الكبير ماتيو أرنولد (1822 - 1888) وعنوانها رستم وسهراب، وتعدّ من المنظومات الإنكليزية الرقيقة والمهمة.

أما غوته، الشاعر الألماني الكبير (1749 - 1832م) الذي كان يعشق الأدب الفارسي أيما عشق، وتأثر بأفكار حافظ الشيرازي، فقد أورد اسم الفردوسي وأشار إلى عظمة الشاهنامة وأهميتها في نهاية إحدى مجموعاته الشعرية المسماة ((الديوان الشرقي من مؤلف غربي)).

وممن تأثر بالفردوسي الشاعر الفرنسي الكبير فيكتور هوغو (1802 - 1885م) في بعض جوانب كتابه ((الشرقيات)).

وعلياً أن نذكر الشاعر الألماني الفصيح هانري هانيه (1797 - 1856) الذي عرض في إحدى منظوماته الجميلة لحكاية حرمان الفردوسي من صلات السلطان محمود، وموته في حالة من الحاجة والفقر، وخروج جنازته من بوابة طوس، بينما كانت قافلة صلات السلطان محمود ترد من البوابة الأخرى.

كما نسج الشاعر الفرنسي فرانسوا أكوبه المتولد عام 1842 قصة مشهورة وجميلة عن زيارة تيمور لضريح الفردوسي.

وثمة شاعر اسمه موريس باريس، أورد اسم الفردوسي في إحدى آثاره المسماة ((الضيافة في بلدان الشرق)).

حينما ترجمت قصص الشاهنامه إلى اللغة الجورجية، نفذت نفوذاً راسخاً في أذهان الشعب الجورجي ، إلى درجة أن في جورجيا، رواية شعبية لقصص الشاهنامه، تدعى ((رستمياتي)) و((سامياتي)) وغير ذلك على نحو مارأينا سابقاً. وفي الأدب الأرمني اشتهرت قصة رسم زال.

#### نفوذ الشاهنامه في الأدب الفارسي:

ما رأيناه من نفوذ للشاهنامه في شتى أدب العالم، يجعل تأثيرها في اللغة الفارسية وآدابها أمراً بدهياً ومسئماً، وهذا النفوذ يجب دراسته من جوانب عدة: المفردات والتراكيب الفارسية، أسلوب الكلام ، المضامين والدقائق الحماسية والغنائية والحكمية ، ودورها في إيجاد نهضة في نظم القصص الحماسية أو الحماسات التاريخية والمصطنعة. لكن سقتصر من بين الجوانب السابقة على الجانب الأخير.

تعدّ شكل نظم الشاهنامه وشهرتها في إيران أساساً لهصة عظيمة أسهمت في خلق منظومات حماسية كبيرة؛ مع أن الشاهنامه كانت نتيجة وثمره لنهضة قومية إيرانية كبرى وتهدف إلى إحياء المفاخر القومية إلا أنها ذاتها قد خلقت نهضة جديدة في نظم القصص الحماسية، أو أنها دفعت تلك الهصة من أجل الاستمرار والبقاء؛ فالفردوسي أضحى رائداً لحركة استطاعت أن تحيي أبطال إيران القوميين الذين كانوا يغفون في سرير السيان، وأكسبتهم وجوداً وشهرة كبيرة.

على أن الفردوسي لم يحقق الحياة والشهرة لجميع أبطال إيران، فكل ما فعله هو النجاح في نظم جزء من القصص القومي، لأن نظم جميع تلك القصص، إنما يحتاج إلى أضعاف مضاعفة من وقت نظم الشاهنامه، وهو أمر غير متاح لشخص واحد. وهذا الوضع ينطبق على حماسات أغلب الأمم.

حينما نظم الفردوسي قصص الأبطال كان يمر على بعضها باختصار، فمثلاً لم يتناول قصة كرشاسب على الإطلاق، وكل ما فعله هو الاكتفاء بإشارات مختصرة عنها. كما تجاوز تقريباً قصة سام وفرامرز، ولم يبح بأية كلمة عن قصة جهانكير وبانو كشاسب وبرزو و شهریار، ودليل ذلك لا يتعدى إحدى هذين الأمرين:

❦ إما أن الفردوسي كان يلم بكل هذه القصص، لكن مشاعره كانت تميل إلى البطل رستم من بين جميع أبطال عائلة كرشاسب ورآه جديراً بالوصف، وغض النظر عن

باقي القصص التي لم تكن تشبه كثيراً، وأما أن كل تلك القصص كانت في دفاتر كبيرة مستقلة عن بعضها بعضاً ولم تصل إلى يد الفردوسي، فاضطر إلى إغفال ذكرها.

والحق أن الشعراء اللاحقين للفردوسي، وظاهراً كان يعيش معظمهم في محيط حياة الفردوسي؛ أي خراسان، قد تناولوا هذه القصص المتروكة، وقاموا بنظمها إلى درجة أنه بعد قرن من وفاة الفردوسي، قد نظمت معظم القصص المشهورة التي تفوق قصص الشاهنامه جمالاً وجلالاً، وبالتالي اكتسبت الحماسة القومية الإيرانية صورة متكاملة.

مجمّل هذه المنظومات الحماسية كان تقليداً للشاهنامه، وجميعها كان على البحر المتقارب المثنى المقصور أو المحذوف. ولعل أسباب اختيار هذا الوزن تكمن في أمرين:

الأول: شهرة شاهنامه الفردوسي، والتصور العام في أن الأشعار الحماسية لا يليق بها سوى وزن منظومة الفردوسي.

الثاني: تناسب هذا الوزن مع الأفكار الحماسية والتراكيب البطولية، وتقبله مختلف أبعاد هذا الفكر، وشدة استيعابه للمفردات الفارسية بما يتفق وضرورات الحماسة القومية الإيرانية.

على أن جميع هؤلاء الشعراء، ورغم الاقتداء بالفردوسي وتقليدهم الشديد له، إلا أنهم لم يستطيعوا مجاراته.

ومؤلفو تلك المنظومات مجهولون وغير معروفين باستثناء واحد أو اثنين منهم، والغريب أنهم قد اهتموا أكثر بشرح القصص المتعلقة بعائلة كرشاسب.

ومع أن جميع تلك المنظومات عبارة عن تقليد للشاهنامه إلا أنها موثقة بالمصادر المكتوبة والروايات الشفهية المستندة. ■

## انا ودائتي ... مدخل إلى أدب المغتربين في إيطاليا

ت: يوسف وهّاس (\*)



لا أعرف حتى الآن فيما إذا كانت تلك اللحظة مواتية أم لا، ولكنها حدثت  
وبطريقة شبه درامية، والسيدة التي طرحتم عليّ ذلك السؤال بأسلوب يحاذي  
الاستفزاز، كانت تعني ما تقوله؛ بل إن عينيها كانتا تحملان تحدياً مبالغاً:  
هل تعتقد بأنك تستطيع أن تفعل ذلك؟ تذكر أنها لغة دائتي!.

حتماً كنت أتذكر ذلك، لأن التاريخ كان مادتي المفضلة، وكنت أذكر أيضاً كم  
من المرات تركت العنان لخيالي، مبتدعاً حوليات افتراضية مع هذا أو ذاك من  
الكتّاب الذين استحوذوا على إعجابي منذ الصغر، ودائتي (بالإضافة إلى

دوستريفسكي، تولستوي، هوغو إلى آخره من الكتاب الكلاسيكيين) كان في مقدمتهم، رغم أنني اكتشفت فيما بعد، في دراسة لأحد الباحثين الإيطاليين، أوجه تشابه ديرة بين قصة «الإسراء والمعراج» و«الكوميديا الإلهية»، لأن ذاتي حسب الباحث كان قد اطلع على قصة «الإسراء» من صديق إسباني قبل أن يكتب ملخصه الخالدة، ولكن تلك قصة أخرى في حاجة إلى المزيد من البحث والتمحيص، بينما في حالتي أنا، كان الأمر لا يتعلق بالبحث أكثر مما هو في أسلوب البحث؛ إذ إنه حتى تلك الفترة، كان همنا الوحيد أنا وبعض الزملاء ممن خاضوا مغامرة الكتابة باللغة الإيطالية، على أمل الخروج من ذلك الجحيم المسمى «الفربة»، هو إيصال صوتنا إلى القارئ الإيطالي، ومد جسر بيننا وبينه، إيجاد صيغة للفهم والتفاهم. فهذا الجانب أيضاً كان يرتبط بطريقة ما بذاتي، بجميعه على وجه التحديد، ولكن الجحيم هنا كان رحلة حقيقية، مع أبطال حقيقيين ينتمون إلى أجناس وأعراق مختلفة جميعهم وهم «العودة» أحد الألبانيين، في أثناء الهروب الكبير عام 1993، استغرق كثيراً أن لا يجد القود في الشوارع، واستغرق أكثر عندما حشرت السلطات الإيطالية الآلاف منهم في أستاذ مذبحة باري، ولم يصل استغرابه إلى القمة إلا عندما وجد نفسه مسجوناً بتهمة السرقة، سرقة مواد غذائية من أحد المجمعات التجارية. ولم يكن الجوع سبباً كافياً لنيل راحة الفضاء، وكانت فرصة «ثمينة» له، وللكتيرين من المهاجرين من أمثاله، لكي يتعرف إلى الرأسمالية من المكان الذي يعدونه مكباً لقماعة المجتمع. ولكن لليبرالية أنظمة وقوانين تسيّرها، ولحسن الحظ، بعكس السياسيين، هنالك دائماً من يعتقد بها بشكل أو بآخر، ويسعى أيضاً لترجمتها على أرض الواقع. هؤلاء عادة ما يصتفون بالفوضويين، وفي أحسن الأحوال باليساريين الطوباويين المساندين والمتبنين لقضايا العالم الثالث. روبرتا سان جمورجي Roberta Sangiorgi وأليساندرو رامبرتي Alessandro Ramberti، صاحبا أول مبادرة لمسابقة أدبية خاصة بالمهاجرين المقيمين في إيطاليا، كانا ينتميان إلى هذا الصنف، وكانا أول من جعل الإيطاليين يفكرون بامتلاك أدب مكتوب بالإيطالية من قبل أجناب ينتمون إلى القارات الخمس، أسوة بالبريطانيين (الأنغلوفونية) والفرنسيين (الفرنكوفونية). لسنوات خلّته كان من



العسير التكلم عن «أدب إيطالوفوني»، يعادل أو على الأقل يقترب من التجريبتين البريطانية والفرنسية، ولكن، بعد مضي أكثر من عشر سنوات على الإصدار الأول لمسابقة إكس & ترا (الأحرف الأولى من كلمتي Extracomunitari Tra noi، أي الأجانب بيننا)، استطاع هذا الأدب أن يأخذ حيزاً له في الفضاء الشاسع والعريق للأدب الإيطالي، وبات محط اهتمام نقاد ودارسين من مختلف الفئات؛ وأكثر من ذلك، استطاعت هذه المسابقة أن تكشف كتاباً يتمتعون بمواهب فذة وينتمون إلى بلدان عديدة، من بينها البلدان العربية طبعاً، كما سنرى في سياق الملف المرفق، والذي يتضمن وجهات نظر مختلفة لكتاب ونقاد إيطاليين حول هذه الظاهرة، إلا أنها جميعها تهدف إلى اكتشاف أبعاد هذا الأدب، فهمه وسبر أغواره، خاصة وأنه يتميز بكثرة أصواته ومصادره وتنوعها، وهذا الجانب بالضغط يمنحه طابعاً خاصاً، يختلف تماماً عن التجريبتين البريطانية والفرنسية أولاً لأن معظم الكتاب ينتمون إلى بلدان لم تخضع للاستعمار الإيطالي، وثانياً، وربما كانت هذه النقطة هي الأهم على الإطلاق، أنهم لم يتعلموا اللغة التي يكتبون بها في مواطنهم الأصلية، كما هي الحال مثلاً مع الكتاب اليهود والنيجريين (الأفروفونيين)، والسنغاليين، والجزائريين والكاميرونيين (الفرانكوفونيين)، بل في إيطاليا، وفي أماكن وطروف صعبة للغاية، مثل الشاعر كاظم حيدري الذي كان يعمل في اسطول للحيول

إن معظم رفاق هذه الرحلة الرائعة، من دول العالم الثالث تقريباً، سنة بعد سنة، تزايد عددهم، والأشياء التي كانوا يحملونها في نفوسهم، ترجموها إلى كلمات، في لغة ليست لغتهم، ولكنهم تمكنوا بمهارة وبمثابرة فريدة من أن يحولوها إلى وسيلة فعالة لإيصال أحلامهم ومآسهم إلى الطرف الآخر، وفوق كل شيء إثبات هويتهم، التي كانت ولا تزال تقابل دائماً بالريبة والشك: كل الحكومات المتعاقبة في السنوات الأخيرة، سواء كانت يمينية أم يسارية، لم تخف أبداً برنامجها في «طينة» الأجيال الجديدة من المهاجرين، وسرعت أحداث الحادي عشر من أيلول، هذا البرنامج، بل أعطته المزيد من الزخم والكثير من الذرائع، بالإضافة إلى حملات إعلامية مركزة، إلى درجة أن المهاجرين أنفسهم بدؤوا ينظرون إلى ثقافتهم وهوياتهم كعبء يجب التخلص منه، بل إلغاؤه تماماً. اليوم معظم أبناء المهاجرين،

لا يتكلمون لغة آبائهم وأمهاتهم، بمن فيهم العرب والصينيون الذين كانوا يشكلون الجدار الصلب أمام عمليات «التحيد» و«الطينة». لذا يعدّ ظهور هذا الأدب، أدب المهجر الإيطالي، خطوة مهمة في خلق نوع من التوازن على الأقل بين أفراد يعيشون جنباً إلى جنبه في المصانع، في المزارع وفي ورشات البناء، ولكن لا يعرف بعضهم بعضاً، أو بالأحرى يتجنب بعضهم بعضاً؛ بل كل طرف ينظر إلى الآخر كعدو محتمل أو كرمز للخطر والامتغالل. الخطوة كانت ضرورية، والصوت (الأصوات) وصلت إلى الطرف الآخر في وقت أقصر مما كان يتوقعه الكثيرون. ■



# أدب المغتربين في إيطاليا

فرانشيسكو أرجنتو

ت: يوسف وقاص



ابتداء من الثمانينيات، تحولت إيطاليا إلى بقعة ملاذ لآلاف من المهاجرين الذين غادروا ما يسمى بـ «عالم الجنوب» للبحث عن حياة أفضل. طبعاً، الباحثون الإيطاليون أدركوا فوراً أهمية هذه الظاهرة الجديدة، ولكنهم اكتفوا بتحديد ملامحها الأكثر شيوعاً، المتعلقة فوق كل شيء بالحياة والظروف المعيشية للقادمين الجدد. ولكن سرعان ما اتسعت دائرة الأبحاث لتشمل الحقل الثقافي، وذلك بمشاركة مباشرة من قبل المهاجرين أنفسهم الذين بنّوا يسردون تجاربهم الخاصة بمساعدة صحفيين وكُتاب إيطاليين. هكذا رأى النور أدب المغتربين - مصطلح تمّ استلافه من الإنكليزية «Migrant writers» - الذي يشار به إلى الإنتاج الأدبي لكُتاب أجانب يعيشون في إيطاليا اختاروا أن يكتبوا بلغة بلد «المضيف».

تأخرت هذه الظاهرة في إيطاليا، نسبة إلى بعض الدول الأوروبية الأخرى؛ حيث يتواجد تقليد متماسك (مثلاً، في فرنسا، طاهر بن جلّون، أو في إنكلترا، سلمان رشدي وحنيف قرشي)، إرث من ماضٍ استعماري؛ ولو أنه من جهة أنتج نهجاً من التشكيك الإيجباري واستتصال ثقافة البلدان المستعمرة، لكنه من جهة أخرى أتاح المجال لأشكال جديدة من الاندماج الثقافي الذي يتصف بعلاقة من التبادل التفاعلي بين هويات مختلفة. ولكن لسخرية القدر، فإنّ انعدام وجود تاريخ استعماري ذي مغزى هو الذي يجعل الوضع الإيطالي استثنائياً وأصيلاً. يقول الكاتب البرازيلي خوليو مونتيريرو مارتينز Julio Monteiro Martins - إنّ الإنكليزية اليوم هي لغة الأدب في الهند وسريلانكا، بينما الإيطالية ليست لغة أدبية في أي بلد آخر ما عدا إيطاليا. هاهم إذن الأشخاص القادمون الذين يشكلون مجموعة واسعة من الأصول، ومن دون تمييز بين قطر وآخر ... فتحد أمريكيين جنوبيين مثلما تجد مغربيين، وكتاباً من أفريقيا العربية والشرقية، وجميعهم من المغتربين الذين اختاروا هذه الثقافة ولم يرثوها عن طريق الاستعمار. يشكل هذا فرقاً كبيراً، لأنه يصدر عن المعرفة والتقرب تجاه لغة تتولد من تماثل، من عنصر ودي، من جرعة عاطفية قوية.

ورأى أدب المغتربين النور في عام 1990 مع ثلاثة إصدارات كتبت بالتعاون مع صحفيين إيطاليين: «دعوني علمي Chiamatemi Ali» للمغربي محمد بوشان Mohamed Bouchane، «مهاجر Immigrato» للتونسي صلاح مشاني Salah Methnani، و«بائع الفيلة Il venditore di elefanti» للسنگالي بابّ خوما Kouma، تبعهم في عام 1991 «وعد حمادي La promessa di Hamadi» للسنگالي سعيدو موسى با (Saidou Moussa Ba)، شيء من «الرحيل الداخلي» عبر إيطاليا مليئة بالأحكام العنصرية المسيقة، والبؤس الاجتماعي. الأمر يتعلق فيما يسمى بأدب الشهود، الذي ولد من حاجة المثقفين المغتربين لإسماع أصواتهم، للتواصل، عبر الكتابة، مباشرة مع الجمهور الإيطالي. إنها نصوص، غالباً بيوغرافية،

أو تتعلق بالسيرة الذاتية الخاصة، حيث تتكلم عن العنف وعن العنصرية، عن الوحدة والاندماج المستحيل بين المهاجرين والمجتمع الإيطالي.

في فترة لاحقة، كما يرجّح أرماندو نيسشي Armando Gnisci - أستاذ الأدب المقارن ومؤسس بنك المعلومات باسيلي Basili مع فرانكا سينوبولي Franca Sinopoli - بدأ «كتاب المهجر» يتحررون من الكتابة المشتركة مع كتاب إيطاليين، مظهرين الحاجة إلى الرغبة في التجمع، وتقديم أنفسهم كتاباً بكل معنى الكلمة. وهكذا رأيت النور أعمالٌ متباعدة حسب القيمة الأدبية، ولكن جميعها تشترك في الحاجة إلى تجاوز السيرة الذاتية الشاهدية للمرحلة الأولى. وفي هذه اللحظة بالذات حيث الكثير من الكتاب يقررون الكتابة مباشرة بلغتنا، كما حدث مع التونسي محسن ميليتي Muhsen Melliti الذي - بعد كتاب (بانتانيللا، غناء عبر الطريق Pantanella, canto lungo la strada)، ترجم من العربية إلى الإيطالية - يكتب رواية «أطفال الورد I bambini delle rose» بالإيطالية مباشرة. نحن إننا ما وراء حقبة السير الذاتية الشاهدية، ولكن دور النشر لم تعد تنشر كتباً للمغتربين، لأن السوق تفرض خيارات أخرى، وهكذا يبقى الأدب المستع من قبل المغتربين «لا مرنياً» تقريباً، إنه لا يزال في الأرجاء بفضل دور النشر الصغيرة فقط (Fara, Sinnos, DataneWS)، الجمعيات (La tenda)، المجلات (Mani tesi, Terre di mezzo)، دارسين داخل المحيط الجامعي وخارجه (أرماندو نيسشي، ماتيو Matteo، تاديو Taddeo) أو المسابقات الأدبية؛ مثل مسابقة إكس & تراه التي تنظمها روبرتا سان جورجى مع دار فارا للنشر.

في بداية الألفية الجديدة، بدأت دور النشر الكبيرة تجدد اهتمامها بالموضوع خصص معرض تورينو للكتاب عام 2000 حديثين لأدب المغتربين: تأهيل أعمال لكتاب مغتربين فساتي الحياة وستمتلك عينيك Verra' la vita a avra' I tuoi occhi، الجوهرى غير مرئي L'essenziale e' invisibile ما تم ثلاثة آباء Requiem per tre padri ليأرميلا أوتشكايفو Jarmila Ockayova «الرقص الدائري Il ballo tondo»، دراجة سكندربرغ La moto di Scanderbeg لكارمينه

أباته Carmine Abate) الذين لقوا نجاحاً معقولاً حين تم نشرهم، وفوق كل شيء، نشروا أعمالاً جديدة: «الأجنبية La straniera» ليونس توفيق Younis Tawfik (1991)، «لهب في الجنة Fiamme in paradise» لعبد المالك سماري Abdul Malik Samari (2000)، «قصص إيطالية Racconti italiani» لغوليو مونتيرو مارتينز Julio Monteiro Martins (2000)، «شمس الشتاء Il sole d'inverno» لمعين مديح مصري Muin Madih Masri (2001)، «أذهب وعد Va e torna Romietta e» لآلباني رون كوباتي Run Kubati (2002)، «تاملة Nayla» لكوسمي كوملا Giulio (2001)، «لادلين غانغو Jadelin Gangbo» (2001)، «بين بحرين Tra due mari» لكارمينه أباته (2002)، «علامات Stigmat» للشاعر الألباني كاظم حيدري Gezim Hajdari. الفائز بجائزة «يوجينيو مونتالي Euginio Montale» الثمينة للشعر. كلها كتبه رغم لجونها إلى شاعرية الإغتراب - بمعنى اغتراب داخلي - طورت مسالك أدبية مختلفة، غير قيام البعض بتجارب مهمة في مواطنهم الأصلية (كاظم حيدري، غوليو مونتيرو مارتينز) ولكن، هالك كُتاب مغتربون يجربون أشكالاً من التواصل الأدبي والفني تختلف عن الرواية أو القصة الكلاسيكية. كما في حال يوسف جارا الله Yousif Jaralla العراقي، الذي يحيك في عروضه تقاليد شرق أوسطية وصقلية، مشكلاً لغة على نمط السرد الشفهي الصوفي، أو طاهر لعماري Tahar Lamri، كاتب جزائري، الذي يمزج لهجات سهول بادايا (شمال إيطاليا) مع لغة المداحين المغاربة؛ أو أيضاً سانتينو سبينيلي Santino Spinelli (عازف ومؤلف موسيقي، شاعر، كاتبه مدرس للغة والثقافة العجرية في جامعة تريستا، متعاون مع مركز الأبحاث العجرية لدى جامعة السوربون في باريس، عضو في الاتحاد العجري العالمي)، الذي يتبع مسار الشعب العجري، الذي يفخر بالانتماء إليه، جامعاً التعبيرات الموسيقية للتقاليد العجرية ضمن منظور ثقافي كوزموبوليتاني وعالمي. إن وقفة خاصة يستحقها الإنتاج الأدبي لكارمينه أباته، كاتب إيطالي من أصل أربيريش Arberësh (ألباني)، سليل مهاجرين، وكان بدوره مهاجراً في ألمانيا؛ إذ

تشكل تجربة الهجرة لحظة مهمة وحاسمة في تكوينه رجلاً وكاتباً: ففي ألمانيا، وبما أنني كنت أعيش في تماس مع المهاجرين، وأرى الشروط المعيشية التي يزرعون تحتها - يقول في إحدى مداخلاته - أتكلم فوق كل شيء عن الجيل الأول منهم، الذين يمكن مقارنتهم بالمهاجرين المتواجدين في إيطاليا، شعرت بضرورة الكتابة. إذن، رغبت في الكتابة واتتني هناك. بدأت الكتابة في ألمانيا، لأدين الظلم الذي يلحق بالمهاجرين بالضبط. أنا عشت تلك الظروف شخصياً، ولكنني تأملت - كنت شاباً حينذاك - هذا الأمر القسري: إن إجبار شخص ما أن يعيش هناك كان بالنسبة لي ظلماً كبيراً. اليوم أعرف أن هناك ظلماً أشد قسوة من ذلك، ولكن في تلك الفترة كان يبدو لي أن الأمر أشد وطأة على الإطلاق، وعندئذ بدأت أكتب أشعاراً وقصصاً قصيرة، مستخدماً غالباً لغة المهاجرين نفسها، ونشرتها في ألمانيا.

أعماله - روايات، قصص قصيرة، وأشعر أيضاً - هي فصول مختلفة لقصة طويلة من الهجرة: هجرة الألبانيس، الذين وصلوا إلى إيطاليا بعد موت القائد الأسطوري اسكندريك، وقصة الإيطاليين في الخارج، تحربة حيث تركت بصمات قليلة جداً في الأدب الإيطالي، فيما إذا استثينا «ليبرا نوس أ مالو Libera nos a Malo» لمينيجيللو Minighello. رغم ذلك، هنالك إنتاج صحم من أدب المهجر باللغة الإيطالية، أو أنه أنتج من قبل كتاب من أصل إيطالي (جون فانتة John Fante، جو باغانو Jo Pagano، باسكال ده أنجلو Pascal D'Angelo، بييترو دي دوناتو Pietro Di Donato، نينو ريتشي Nino Ricci، هيلين باروليني Helen Barolini) الذي يجب أن يُكتشف ويُدرس في «مقارنة مزدوجة» مع أدب الكتاب المغتربين الإيطاليين، لا شيء سوى للتدقيق في النقاط المشتركة. ليس هذا فقط. يمكن أن تكون أيضاً فرصة للتعمق في قصة الهجرة الإيطالية الماضية، التي أُستؤصلت بسرعة كبيرة من ضمائرنا، لأن الأمر يتعلق بقصة مؤلمة، تحت أكثر من منظور، غير مختلفة عن الكثير من قصص المغتربين من سنغاليين، ألبانيين، نيجريين، صينيين الخ، كما نوه إلى ذلك جان أنطونيو ستيللا Gian Antonio Stella في كتابه الرائع «الجمحف L'orda»، الصادر عن دار نشر ريتزولي Rizzoli. فيما أننا نملك في ماضينا قصة هجرة طويلة - يقول

كارمينه أباتيه - يجب أن نكون أكثر تضامناً مع من يأتي إلينا. ولكن هنا يكمن الجرح. من يأتي من الخارج، يجعلنا نتذكر كثيراً من كنا. من كانوا آبائنا، أجدادنا. بينما نحن نريد أن ننسى. ربما لو تمكنا من إعادة تقييم هجرتنا ومهاجريننا، أن نرى الجوانب الإيجابية منها، سيختلف سلوكنا تجاه الأجانب المقيمين في إيطاليا. ■





# جذور ثالثية - وجوه من ادب المهجر في إيطاليا بيير أنجلو دي لوكيو

د: يوسف وقاص

ARCHIVE

«أن تعرف، وأن تفكر، لا يعني الوصول إلى حقيقة ثابتة تماماً، إنه الحوار مع اللا ثوابت». هذه العبارة لإدغار مورين Edgar Morin تبدو كأنها مرسى لا غنى عنه لكل من يقرأ كتب سلسلة «كوما كريولا Komacreola»، التي يديرها أستاذ الأدب المقارن في جامعة «لا سابينسا» - «La Sapienza» في روما أرماندو نيشي Armando Gnisci، وتصدر عن دار كوزمو ياتوني للنشر Cosmo Iannone Editore في إيزرنيا Isernia. من هذه الأعمال ترتفع أصوات متباينة، ولكنها تتكلم عن الوضع نفسه تماماً: وضع الأجنبي. أصوات بشريات متعددة جاهزة للتملص من أي سيطرة تاريخية، فلسفية وجغرافية. أصوات تعرف أنها غير قادرة على إعطاء إجابات، إذا لم تبتكر أسئلة أخرى تجعل من الكتابة رحلة تتغذى بأفكار، بأحداث ويتجارب لكي تكتمل.

يوسف وقاص (سورية)، كريستينا دي كالداس بريتو (البرازيل)، غاران غاران (الصومال)، ليلي أمبر ليلي واديا (الهند)، دافيد بريغولا، كلاوديو نيريو بيللغريني وأرماندو نيشي (إيطاليا) هم رفاق هذه الرحلة العميقة؛ حيث الكلمات تلفظ بالكاد

أحياناً مذعورة، تنفتت وغبارها يذهب ليحط في بلد لم نزره قط، قادرة لهذا السبب بالضبط أن نعدّها ملكاً لنا. إنهم يقودونا إلى أرض سائفة، بمحاذاة الحياة التي لم نمشها، في ذلك المكان الذي لا يخطر على باله ومن ثم على الحدّ الفاصل، الذي من أجله يحلم الفكر بواحة من المعرفة.

تتحول الكتابة بالإيطالية لدى بعض من هؤلاء المؤلفين، إلى هبة «يتخلون عنها» بينما يكملون رحيلهم من كل أرض ومن كل لغة أم، وهم يسردون خواء المكان، الرابط الهش والغامض لبلد صلف تجاه المختلف، الإحساس دائماً بأنك في مكان آخر. إنه اجتياح للصمت بقصد البحث عن الأجنبي الذي هو نحن كلنا، متصف بتقاطع الأنواع (روائي وشعري)، الأساليب (اعتراف، حوار وغلاصة)، من (الديناميكيات) المختلفة للراوي (من الشخص الأول إلى الشخص الثالث). ولكنها إضافة أيضاً، توقف، تغيير في النهج. قراءتهم تعني اختبار حركة الكلمة ضد بلاغة التأمل، يعني أن تغامر في التهجين، في تلوث الكلمة التي تصيف، والتي تأتي في موضعها، حيث تروم أن تكون حقيقة، رغم أنك ستشعر في هذا الاستلهاً، أنك أمام مجابهة لا يمكن تلافيها. نصوص «كوماكريبولا» (Kumacreola) تبدو كأنها تحدد لنا ميزات ليست جليلة، امتهان يحب تصوره كعفة أو صون، طيف أخلاقي جديد كمسؤولية خسارة نجني ثمارها بلا توقف.

لا يبقى سوى قبول دعوة أرماندو نيشي عندما يكتب: «أريد أن أدلكم على طريق، وكيف يمكن السير عليه. الطريق هي «اللا استعمارية الأوربية» وهو لما يتكلم عنها، يكتب ويعمل منذ أعوام عدة. هذه الطريق هي محاولة لتشكيل التجربة الإنسانية، متخلين عن عقم العنجهية المركزية الأوربية، لكي نتعلم أنه لا يمكن التكلم عن الذات فقط، ولكن يمكن بل يجب أن نذهب أبعد من ذاتنا. الكتابة تتحول عند أرماندو نيشي إلى تساؤل هنالك، حيث التساؤل هو الخصلة الأساسية للإنسان. إذن، الأسئلة تستدعي الإجابات، تثير تكهنات رغم معرفتنا بأن الإمكانية الوحيدة هي التخلي عن الوهم في الإجابة، متابعين وضع تأويل إلى جانب تأويل، كلمة إلى جانب كلمة. «الأجنبي» يتحول إلى شيء واحد مع الكاتب الذي يبذل من خلال صفحاته، وكأنه يتضاعف مع الآخر. كما لو أنه التقى به مصادفة تقريباً، وأنه دُعي من جو مألوف، ولهذا السبب بالضبط يثير الانتباه، لغاية ما ينتبه أن الآخر قريب جداً منه لنقطة أنه يتصادف مع نفسه. فهذا الانفتاح هو الذي يدفعه لأن يكتب: «أنا أعرف

وأستطيع أن أقول لكم، أنني بدأت أرى طريقاً للاستعمارية، عندما بدأت أصفي وأعيش بينهم وبين أعمالهم. ليس كأشياء من معرفة غريبة؛ بل كرفاق طريق، ابتدأنا معاً.

كل حوار يتحول إلى حوار بين كلمات في وسعها منح الحياة للكون وللإنسان، وفي رسم أفق الضياع بحد ذاته أيضاً، حيث هذا وذاك ينطلقان للبحث في مسيرتهم، مع هبة اللغة نفسها، الإيطالية، وفي بعض الحالات حتى إعادة كتابة الترجمة.

بهذه الطريقة فقط

يمكننا أن نستيقظ معاً

الآن وقد أصبحنا في منتصف مسيرة

حياتنا، معاً.

ولكن بعض المسيرات تنطلق في الوحدة، يمكن النظر إلى «أثار الأقدام على الرمل، علامات مرور لكائنات أخرى» ومن ثم بدء المسير في طريق أقل ازدحاماً. هذا ما يدلنا عليه، نص القراء مع أرمادو بيشي Armando Gnisci ، خوليو مونتييرو مارتينز Jullio Montiero Martins . إدو الآخر في بعده يحدد البعد متناً نحن، يحدد «اللاشيء» من الرمل ويدعونا إلى «الصمت»

وإلى الصمت حيث كريستينا دي كالداس برينو Cristina Di Caldas Brito ، صاحبة المجموعة القصصية «هنا وهناك»، تهدي أحد قصصها المعنونة «الصمت». بطولات القصة ثلاث نساء؛ حيث تفاوت ردود فعلهن على الصمت. مارتا «كانت تحمل في داخلها مخبأ يطفح بأسئلة لم تطرح البتة، برغبات من دون صوت». مع ذلك، على الشاطئ، ستعلم الإصغاء إلى الصمت. ستعلم أن كل ألم، كل خوف، كل عذاب يمكن قهره بالصمت الكلمة الوحيدة التي تصل إلى مستوى اللا معقول. فهذه الطريقة فقط مستطیع مارتا أن تغير حياتها، أن تحقق هجرتها الذاتية من نفسها، والتخلي عن الثقة في قوة الكلمات، لأنه لا يوجد هنالك من يعلو على طاقتها. «أمواج البحر على الشاطئ كانت تذوب في الصمت أمام بوسني وكان يملكها الخوف منه، فلا يبقى أمامها سوى حشوها بكلمات مزيفة وواهية. بينما فيما يخص إيفيلينا، الصمت الذي كان يتساقط في مكوناتها كما المطر على مسكبة جافة» سوف لن يكون عوناً لها. سيعيد لها كلمة «أبدًا» من دون أي مستقبل.

قصص كريستينا دي كالداس بريو مرتبطة بالمؤنث، بإمكانها نسج خيوط تلك الصلات، أحياناً مجهولة، بين النساء تلك التي غالباً ما تقود إلى أماكن من الذاكرة؛ حيث تشابك تجارب الأمهات والبنات المرتبطات فيما يبينهن بروابط غير مريية، ولهذا من الصعب فكها. الأمهات متواجدات دائماً في كل قصصها، والكاتبة، التي تعيش في روما، حيث تعمل طبيبة نفسانية، تعرف تماماً أنه لا توجد أمهات مثاليات، ولكن «أمهات طبيبات بما فيه الكفاية» إذا ما أردنا أن نستشهد بدونالد وينيكوت Donald Winnicott.

إضافة إلى مقدرتها في إعطاء مساحة للخيال لغاية ابتكار قصص فانتازية؛ حيث تستقيها من اللا وعي، ومن اللغة الرمزية للأحلام التي تغاطبنا عبرها. تلد إذاً قصص من الخوف، كالخوف من الفتران، خاصة نسائية، وقصص من نمط التحن سعاد هكل؛ حيث الطابع الفانتازي يكشف عن التزام اجتماعي لكاتبة مهتمة بأن تحدد لنا أنه توجد طريق لثمر النساء، رغم أنها متعبة ومفروشة بالمصاعب في هذا السرد، الذي يذكر بالمونتاج السريع لفيلم «غزو الكائنات ذات الأجساد الشفافة l'invasione degli ultracorpi»، بطلة المغامرة تعرف تماماً أنه لا يمكن الوصول إلى السعادة في التخلي عن الأحاسيس، عن الروعات، عن الشغف لحياة تود أن تكون فيها كل النساء متساويات. وكما في الفيلم، توجد إمكانية واحدة: يكفي أن لا تستسلم للنوم.

كل هنا من دون التخلي عن ذلك الحنين، (Saudad)، الذي تحمله المؤلفة في داخلها من مسقط رأسها: البرازيل؛ حين لزم من انقضى مغلق في روحها، ولكن لا يمنعها من أن تفتح نحو الآخر، وأن تتمكن من اللعب باللغة المضيق، الإيطالية، لكي تبعد الغرائبية كما في «هنالك»، السيدة المعجوز التي، ما عدا أنها قصة، يمكن عدّها، لغوياً، حكاية مرحة قلباً وقالباً.

في لحظة معينة، مشهد الراوي يتعرض للتغير. الحدود تنتقل من أماكنها، الأرض تصبح متحركة، كما في القصة التي تمنح العنوان لمجموعة يوسف وقاص القصصية «الأرض المتحركة Terra mobile». «منذ قرون أعيش هناك، في أرض لا أحد. لا أملك اسماً ولا شكلاً [...]»: إنه الاعتراف الأول لوقاص؛ حيث بكلمات قليلة يرسم الملامح الأساسية للمهاجر. البطل لا يستطيع أن يفعل أكثر من اجتياز أراض مجهولة لغاية الوصول إلى «الحد الفاصل»، جزيرة مخروطة تبعد عشرة

فراسخ عن الشاطئ، شيء من قبيل آخر «Thule» (أقصى الشمال عند الإغريق والرومان)، أرض لا يمكن لأي مسافر أن يذهب أبعد منها، أي تفكير يمكن أن يأخذ شكلاً، أي حلم يمكن أن يتحقق. أرض لا أحد بالضبط. مع ذلك، في هذا الفضاء يبقى سؤال معلق: أمن الأفضل البقاء في المكان الذي نعرفه، المألوف، المجرب، أو تركه للحاق بالمجهول؟

«لا نملك حتى أرضاً لكي نحبها» تقول رحيمة، زوجة بطل القصة، بصوت ملوَّع. ولكن لماذا الرغبة بـ «أرض» عندما تملك «كل» الأرض؟ رحيمة تعرف أنه يوجد شيء من الافتراضي والخيالي، من المتلاشي ومن المستحيل، في الحد الفاصل. أرض متحركة لا يمكن التثبيت بها. لا أحد يستطيع رسم تضاريسها، وبالإضافة إلى ذلك تزعجنا جميعاً نحن الثابتون، حيث ندافع عن أنفسنا من الغريب الذي يقطن فينا مزعزجاً استقرارنا، واعين أن كل ذلك يضعف دفاعنا ويعرضنا للعبة ذات وجهين متناقضين.

ها، إذن الاصطدام بينة جديدة يتحول إلى هاجس لا يبقى سوى التعلم على امتلاك الكلمات من اللغة الجديدة التي هي في الوقت نفسه بيت قديم حيث كان يعيش في وقت ما، غير واقعي؛ حيث الطفرة فيه، منفوعة من شعاع رؤية داخلية، تجلب لنا الكلمات المنسية أو المنبوذة. زمن مضيء وقوي للخيال الذي يلامس القوة المستقبلية للنسيان. زمن الأصل، الذي يبدع أشكالاً، عندما، للحظة واحدة، كل شيء يظهر، والكلمات تبدو أنها تستطيع أن تحكي عن نفسها. زمن، حيث النظام والفوضى يلتحمان ليولدا من جديد بين الصفحات البيضاء. يكتب وقاص في مقدمته التوضيحية: «الكتابة، في هذه الحالة، يجب أن تأخذ بعين الاعتبار قبل كل شيء اللغة الجديدة، ومن ثم البحث عن موطن قدم لتسويغ وجودها، لغاية المحاولة في سرد تجربته الخاصة كأجنبي، لاجئاً أحياناً إلى «واقعية قاسية» أو إلى «سريالية عبثية وغريبة». كل هذا من دون أن ننسى اللغة الإيطالية التي لا يمكن عمل شيء حيالها سوى امتلاكها كما في عناوين بعض القصص، «متضامنين Soli-dali» و«خيلية Parti-celle»، عبرها يقود الكاتب القارئ مزوداً إياه بمفتاح الدخول: الإحساس بـ «الوحدة» رغم بعض علامات التضامن، أو بالأحرى «أجزاء» يعيشون في «الزنازة» المغفلة لأحد السجون. لا يبقى سوى أن نذكر (Ri-cordare) يوسف وقاص. من يلدي إذا كان المؤلف لاحظ أن هذه الكلمة تعني التبرع بالقلب.

مع ذلك، يتعرض كتابنا خلال هذا العبور للتقلب. إذا كان كل شيء بدأ بازدواجية، وبالتغيير المتواصل لتغييره الذي يمكن أن يؤدي إلى الانتقاء بالآخر. كل هذا يتبدل في لعبة منزلة؛ حيث لا يمكن تطبيقها سوى عن طريق الكلمة، وبالبحث أيضاً، والعمل المتواصل للمخاطرة برؤيته الخاصة. هكذا، هم أجانبه يتحولون كما الأجانب الذين يحتضنونهم، ليس بمعنى أن يقودوهم إلى أنفسهم، ولكن في محاولة للوصول إلى معيار ممكن أن يسمح بالتقرب منهم. على كل حال، لا يوجد مفر من طرح بعض الأسئلة الجديدة. كيف يمكنهم التملص من النتيجة المشوهة للمرأة التي تأخذ نظرهم وتفكيرهم المستمر إليها؟ كيف يمكن تلافي احتضان الآخر لغاية لفظ كلماته نفسها؟ أو أيضاً، كيف يمكنهم التملص في التصدي للأنا الفارغة والمُدجّنة؟

ليلي أمبر ليلي واديا، في مجموعتها القصصية *عوارض الدُمى* وقصص غير إيطالية، تبدو وكأنها تقول لنا إن الأسلوب الوحيد هو إغناء المعرفة لغاية ما تدخل في قلب فردية تتغذى من التفریب فقط، ولكن أيضاً أن نتعلم كيف نفتح، وكيف نجعل الآخرين يكتشفوا، *ما حين صوتاً لـ لا شيء* الكاتبة، التي ولدت في الهند وتعيش في تريستا، تفعل ذلك ساردة قصصها بطريقة مرحة وسارة، مستعيرة عن السحر بالسخرية، التي لا يتخطى أبداً حدود اللا مبالاة لغاية ما يكتسب منظوراً جديداً، وجهة نظر تقود إلى تعديل النظرة. كل هذا باستخدام الحكمة التي يشتهر بها الشرقيون، جاهزة لتكشف عن عِبَر كتابتها، إنده، تنطوي على سرديات تنتهي باعتراف نهائي تدش القارئ الذي لم يزود في بناء القصة بأي رأس خيط. أو ربما نعم، ولكن القارئ الغارق في القصة تجعله كما في «الأراكوز»؛ حيث الفيل المصنوع من القماش، الذي أهده الجد إلى بطل القصة، يفهم في النهاية فقط أنه حصالة نقود تحترق على ثروة صغيرة. ولكن الإله غانيش الذي نصفه رجل ونصفه الآخر فيل، ربما لا يساند المتغيرات؟

مع هذا، إذا كان الآخر الذي نلتقي به يملك قوة الثقافة الغربية، يصبح من الصعب مقاومته، والتبدلات لا مفر منها مثل راميش الذي بسبب المال، يتخلى عن نفسه، عن تقاليده وديانته الإسلامية ليتحول إلى كاهن هندوسي مزيف. أو كما السيدة الألبانية التي، مغلفة في دار للمسنين، تتكلم فقط إلى الإعلانات التلفاز، (الجنة) أو العمة المعجوز التي أهملت نذرنا للإله كريشنا لتشاهد برنامج الأخ الكبير في التلفزيون (رحلة إلى الهند).

بالمعكس، يمكن أن يحدث أن الآخر الذي يلتقي به الكاتب، ويريد أن يحاوره، يوجه إليه الكلام بلغة هي لغته أيضاً، لأنه ينتمي إلى تاريخه، يمكن أن يحدث أن الشخص الذي تشعر بأنه قريب صديق، هو في حاجة ماسة إلى هذا اللقاء، ثم يكشف بأن الواقع مختلف، في مقدوره أن يمنح مجالاً إلى تساؤلات جديدة. أن تكون صومالياً وتحلم بإيطاليا. ولكن ماذا يعني ذلك؟ عمّ يبحث؟ ماذا يجمعه مع هذا الشعب الذي ترك هبة للصومال الإيطالية، اللغة التي تنقله بخفة نحو الحب.

بالنسبة إلى غاران غاران، مؤلف رواية «الحليب طيب»، يعني، ربما، أنه عبر الالتقاء تمّ اقتيادهم (هو والمستعمر) إلى مسؤولياتهم الخاصة. يعني إكمال تمرين فينولوجي: تبديل النظرة، الرؤية عكس النظر، ضد الذكاء المعتدل للكائن الميتافيزيقي، مشحون، ظاهر ومقتنع تماماً بمطالبه، أحياناً منغمس كثيراً في اللعبة السخيفة للحقيقة المتفطرة التي عادة ما يستند إليها. يعني أن تتوقف عن الاعتقاد بأن هناك الذي هو داخلي، يمكن أن يكون خارجياً أيضاً. عاشان، بطل الرواية، يجب أن يتعرف إلى فصاحج المنفى ومرورته لكي لا يرغب أسداً بعد ذلك في أن يكون إيطالياً، لكي يتعلم بأن الثقافة هي هو، تبدلاته، حوهره الأكثر عمقاً، لكي يتعلم، عبر هبة المعرفة الثمينة لثقافتين (الصومالية والإيطالية)، أن يتأقلم مع نفسه. الرحلة التي تقوده إلى روما، مدينة تشبه منظومة من الأبواب، مختلفة عما تصورها، في باريس والولايات المتحدة الأمريكية هي رحلة عميقة لاكتشاف جنوره الإفريقية القديمة، المطوعة والمعقدة. رحلة؛ حيث تتيح له التفكير بالآخر، ليس عبر «انصهار بناء» أو احترام متبادل، ولكن بوعي جديد يعيده من طارئ بعد هائل ما بين نفسه والآخر. إذن، بالنسبة إلى غاران غاران، الحليب هو طيب دائماً. ليس في زمن السلم فقط، هكذا كما في تقاليد القبائل الرحّل في القرن الأفريقي.

دافيد بيرغولا، من سيرميده في مقاطعة مانطوفا، هو الريان الشغوف إلى رحلة في قصائد شعراء مغتربين بعنوان «كسألغ الأصوات». حاولوا أن تقرؤوا الكتاب منطلقين من اللقاء الأخير مع ميا ليكومته Mia Lecomte، واحدة من أهم الباحثات في أدب المغتربين في إيطاليا. ففي كلماتها شاعرة، يمكن استيعاب عمل مثير كهذا. ميا ليكومته تتلقف السؤال غير المحلول للشاعر الكبير فرناندو بيسوا Fernando Bisao عندما كان يتساءل فيما إذا «كان يمكن أن يوجد شعر خارج صمت القلوب» [18]، لأنه كما تعلمنا ليكومته في الشعر يكفي أن تكون حاضراً بوجود؛ حيث

أمام آذان غير حساسة، تعوزها الرقة، يمكن أن يبدو صمتاً مطلقاً. بهذه الطريقة يمكن الوصول إلى أن الشعر المكتوب مباشرة بالإيطالية من قبل الشعراء المغتربين يملك «لحناً موسيقياً؛ حيث يضخم من الركيزة الأخلاقية وأن اختيار لغة المضيف جاهزة لأن توهم أي ترجمة - ذاتية، هي رحلة ليست في اللغة الجديدة فقط، إنما في اللغة الأم أيضاً التي يتم اكتشافها، والتي تتجدد على أسس جديدة من المعرفة المكسبة. فإذن، أكثر سهولة الإصغاء إلى حوار هؤلاء الشعراء مثل جان روباي، بلجيكي أنيق ذو لهجة مودينية (نسبة إلى مدينة مودينا) ناعمة، هو الذي بالنسبة إليه يحاول الشعر أن يجيب على هذا الطلب العشي للإنسان لإيجاد مغزى لحياته. الشعر، بالإضافة إلى ذلك، بالنسبة إليه، وبالنسبة إلى أليكسندر داديه أيضاً (فرنسا)، مملكة الجمال الذي يحتفظ بداخله بقيمة أخلاقية. بالنسبة إلى نادر غارزفني زاده (إيران) هو، بالعكس، تمرين يجب أن يتم في عزلة وصمت لكي تتمكن من سماع سريان الوقت كما في موسيقى الجاز. تمرين جميل مثل أبياته هذه هما بين الصمت وفك الذي لا نقولاً يوجد بهر لا نتكلم عنه. أو أيضاً، كاظم حيدري (ألبانيا) فاجتبه الكلمات، الذي يسأل في إحدى قصائده «من أية صخرة أنا ذلك». فيرا لوتسيا أوليفيرا (البرازيل) التي تعترف بصعوبة الكتابة، هارميا تيوفيلو (البرازيل) التي تعبّر عن فكرها بواسطة العاطفة، الغناء والموسيقى، أرنولد دي موس (هولندا) الذي يتكلم عن معرفته في النظر إلى الوراء وليس إلى الأمام، هكذا مثل روزانا كريسييم دا كوستا (البرازيل) التي لا تتوقف عن التذكر، لكي تعطي صوتاً لحينها (Saudade)، وفي النهاية باربارا سيرداكوفسكي (بولونيا) المحاصرة بأصوات كثيرة.

البحث عن الذي لا يقال في الشيء. العدم الموجود قبل الشيء. الكلمة يمكن أن تقطن في غرف لا يسمح لنا باجتيازها حتى في الحلم، نحن نستطيع فقط الإصغاء إلى آلاف الأصوات التي تستظم فيها كل قصة. أصوات قادرة على البكاء، على النفاش، على العراك، ومن ثم الانسجام ريثما تتوقف. فاك الذي يستحوذ الكاتب هو المظهر الأخاذ لتلك الأماكن المجهولة التي تجتازها ظلال مخروطة ضخمة. يبدو كأن الأمر هكذا بالنسبة إلى كلاوديو نيرو بيللغريني، الخوري المغترب بين عمال المناجم الإيطاليين في بلجيكا، الذي في كتابه «لو أردت الأرض»، «قصص من رواية» يروي عندما «فلتتأ من الصمت ومن الصحراء» كنت أتصور عوالم بعيدة، سرابات ربما. مجموعة من العوالم، من الحيوانات الأخرى.



عابر السبيل، اللاجئ، المغترب - عبر العيون، يُشعل محيا شعبه لغاية ما يتلقى ضياءه، لكي يحكمه ويثيره ويبعثه في الجوار. ربما لا يريد أن يتمسك بأي شيء، ربما يعرف أن الظل، الذي يظهر فجأة، يخيب، حتى لنفسه، قلباً جزعاً. رغم ذلك، لا يتمكن من نسيان ذلك التحيب الذي يأخذ مجراه بصمت من العيون الناعسة التي تركها وراءه، ولا يكفي أن: «عقدت طرف الملاء لكي أترك أثره» لكي تملك إمكانية العودة.

«أنا كنت أريد أن أعود، أن أعيش تجارب لا متناهية» كما في «أبدية مستبقة» يمكن أن تكون موعودة من فجر يتألق فيه محيا الإنسان. ولكن هذه النظرة، أحياناً، إذا كانت خالية من الدهشة والانبهار، تتوقف في الفراغ مفسحة المجال لكل الأخدود الذي تستفزه الأعماق فقط. كما أمام الموت المبكر، دائماً لمن يبقى ويتابع حب من لم يعد له وجود. رغم ذلك، عدم وجود الحب، الانفصال عن شخص محبوب فارق الحياة، يمكن أن يؤدي إلى الجنون. كل ذلك يصعب كثيراً تحليله.

لا يبقى أمام نيربو، سوى أن يصبح أحبباً مطارداً الرعبة الهائلة في اكتشاف حيوات كثيرة أخرى هناك.

إنها الرحلة العميقة، المليئة بالشمع، الحرية التي رأت النور من التعاون بين دار كوزمو يأتوني للنشر، والبروفيسور أرماندو نيشي، والتي لا تنتهي هنا. نحن بانتظار مراحل أخرى، مثل مجلد نقدي لماري - خوزيه هوييت حول كتاب الجزر الفرنكوفونية، مجلد شعر لأرنولد دي فوس، هولندي مقيم في ترنتو. وأيضاً، الرواية الأولى لكريستينا دي كالداس بريتو، وعودة يارميلا أوجكايوفا.

لمتابعة الحلم حول فكرة تركّز على «التيه في الاتجاه المعاكس»، مثل هذه السلسلة.

\*\*\*

**مراجع «كوماكريولا» ومراجع نقدية:**

- Bregola, D., Il catalogo delle voci. Colloqui con poeti migranti, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.
- De Caldas Brito, C., Qui e la'. Racconti, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- Garane, G., Il latte e' buono, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.
- Gnisci, A., Via della decolonizzazione europea, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- Laila wadia, L.-A., Il burattinaio e altre storie extra-italiane, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- Pellegrini, C.N., Volesse la terra. Racconti di un romanzo, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005.
- Wakkas, Y., Terra mobile Racconti, Cosmo Iannone Editore, 2004.
- Aut aut, 241, gennaio - febbraio 1991.
- Gnisci, A., Da noi altri a noi tutti insieme, Roma, Bulzoni, 2002.
- Leoni, F., Maldonato, M., Al limite del mondo Filosofia, Estetica, Psicopatologia, Bari, Dedalo, 2002.
- Maldonato, M., «Lo straniero», Anterem, n. 67, dicembre 2003.
- Neher, A., L'esilio della parola, Genova, Marietti, 1997.
- Remotti, F., Contro identita', Roma - Bari, Laterza, 2003. ■

# نبذة عن أدب المغتربين بنيت أدب المهجر الإيطالي وأصوله

ماريا أغوستينييلي

ت: يوسف وقاص



بعد أن ظَلَّتْ لمدة قرن تقريباً بلداً يصدر المهاجرين، بدأت إيطاليا تتعرف منذ عقدين أو أكثر إلى ظاهرة معاكسة، الوجود، العادات، الأديان التي كنا نتعرف إليها عن طريق وسائل الإعلام، أصبحت هنا الآن، أمراً واقعاً: آلاف من الأشخاص اختاروا هذا المكان كبيتهم كماوى وتحد من أجل حياة أفضل. بغض النظر عن الإطار النمطي للتلفاز، نجد أنفسنا مضطرين للتساؤل: كيف يجب أن ننظر إليهم؟ وينتابنا الشك: ترى كيف ينظرون هم إلينا؟ وأيضاً: كيف يمكننا أن ننظر من خلالهم؟ الإجابات يمكن أن تكون متفاوتة كثيراً، وغالباً ما تكون مصحوبة برؤى تختلف حسب مفهوم كل شخص لهذه الظاهرة: رفض، حقد، ترحاب، رافة، عطف أبوي، أو ببساطة نماذج جمالية تستحق المشاهدة. المراجع الأخلاقية والثقافية الغارقة في لعبة مستمرة من الانعكاسات ورجع الصدى؛ حيث لم يعد يميز فيها لا المصادر ولا المفزى، والفكر العولمي جعلنا نعتاد بأنه لا لزوم لهم لكي نعتقد بأن

العالم بات أكثر صغراً وقرباً مناً، مع ذلك، تبقى شخصية المغترب التي لا يمكن تلافيتها، لكي نذكرنا بطريقة ديالكتيكية بأن الحدود لا تزال موجودة، وأنه لكي نعبرها (أو لكي نزيلها) نحن بحاجة إلى اختراع لغة جديدة.

هنا سنهتم بلغة الأدب، وكيف أن تركيب عباراتها وبينتها نفسها يمكن أن يغيرنا تحت ضربات «أدب المخاض» هنا - الذي ابتدعه مؤلفون أجنب يكتبون بالإيطالية - وكيف أن استخدامه أيضاً بشكل وسيلة اتصال حقيقية.

ما هي الخاصية التي يمكن أن يتميز بها أدب المهجر الإيطالي؟ لكي نكتشف ذلك، ليس بالإمكان إجراء مقارنة مثمرة حقاً مع بريطانيا العظمى أو مع فرنسا، كلاهما أمة ذات ماض استعماري؛ أولاً لأن الهجرة في هذين البلدين لها ماض عريق نسبة إلى بلدنا، وثانياً لأن الكثير من المعتبرين الكتاب كانوا يتكلمون لغة البلد «المضيف»، عندما ابتدؤوا يكتبون، لذا يمكن لمضمون نتاجهم أن يكشف بطريقة ما أنهم كانوا متحررين مسبقاً من المشكلة التعبيرية. ولا يمكن مقارنة ذلك حتى مع بلد مثل الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث على سبيل المثال، المهاجرون الإيطاليون كانوا لا يتكلمون الإنكليزية، وغالباً حتى الإيطالية (المصيحة). إن الإطار العالمي بالنسبة إلى تلك الحقبة تغير راديكالياً، ارتفع متوسط التعليم ووسائل الإعلام لعبت في حالات كثيرة صلة الوصل، مهينة المهاجر للتأقلم مع الموطن الجديد. وساعد هذا الوضع ساعد على أن يكون جميع الكتاب الأجانب العاملين في إيطاليا من الجيل الأول (تعلموا الإيطالية مباشرة هنا)، ولكنه لم يضمن استقلالاً واقعياً لأدب المهجر الإيطالي من تلك العوامل الاجتماعية والاقتصادية التي يزرع تحت وطأتها أبطالهم، وخاصة إذا كانوا قادمين من بلدان من خارج النطاق الأوربي.

أما من وجهة النظر اللغوية، فإيطاليا تقدم بلا شك شروطاً خاصة، ابتداء من جنود الإيطالية كلغة لا تزال في مرحلة التكوين، وقد تحررت بصعوبة من اللهجات بفضل الإذاعة والتلفاز؛ وحيث أكثر من أية لغة أخرى، تبدو اليوم ضحية أنكلزاً مفروضة، وفي معظم الأحيان غير مجدية. في هذا الشأن، إن اللقاء مع لغات غير مهينة وولادة مصطلحات «هجينة» يمكنها أن يجعلنا نكتشف حتى النهاية

إمكاناتها التعبيرية. هذه الإمكانيات هي موجودة حقاً ليس في لهجاتها فقط، إنما في الجذور نفسها غير المتجانسة مع ثقافتها؛ (الكاتب السوري باللغة الإيطالية يوسف وقاص يذكر بأن كلمات مثل «دار الصناعة Darsena»، «الجبر Algebra» و«صفر Zero» هي من أصل عربي). بالإضافة إلى ذلك، أليساندرو بورتيلي (في «جذور الأدب الأفرو- إيطالي والنموذج الأفرو- أمريكي» - الضيف غير المرغوب به، العملة والهوية. الإصدار السنوي لمركز دراسات فرنكو فورتيني - 2000) يلفت الانتباه كيف أن بعض المصطلحات الإيطالية بدأت تتخذ لدى بعض المجموعات معاني أخرى، ويذكر كمثالاً على ذلك السنغاليين الذين يسمون الشرطة «أعمام Zii» لأنهم ينظمون حياة الناس، كما يفعل المستون في بلدهم.

رغم ذلك، في المرحلة الأولى على الأقل فقد جوهت فرصة تمازج كهذه بحدّة باسم الانضباط اللغوي ولصالح المضامين «الإزونية» (سير ذاتية، قصص من الحياة) أكثر من القلب الأدبي. إن كتاباً مثل صلاح مشاي (مهاجر - منشورات غارزاتي 1990) ونصيرة شهرة (كت أريد أن أصبح بيضاء، منشورات e/o 1993) دشّنوا فصلاً من الكتابة المشتركة بالتعاون مع صحافيين، مساهمين في تنمية خاصية المخاض إلى هذا الأدب، من مكان ليس محدداً للعبور من نقطة (أحداث المهاجرين) إلى أخرى (السرد من قبل الكتّاب).

ولكن، من هم هؤلاء الكتّاب الجدد؟ إن الشريحة التي ولدت من التقاطع ما بين العوامل الثلاثة معاً: مهاجرين، /كتابة/ اللغة الإيطالية تحتشد بوجوه مختلفة كثيراً فيما بينها: من كريستينا دي كالداس بريو (كاتبة برازيلية، طبيبة نفسانية ومدرّسة للكتابة الإبداعية) إلى رون كوباتي (ألباني، باحث و مترجم في المحاكم العدلية)، من أليس أوكسمان (ولدت في نيويورك، صحفية، فائزة بجائزة هنتغوي لكتابتها «الحب، الأسلحة» - منشورات موندادوري 1987) إلى يونس توفيق، كاتب عراقي مؤلف رواية «الأجنبية» التي حصّدت جوائز عديدة (منشورات بومبياني 1999). كما هي مختلفة أيضاً في المضامين والأماكن التي يجعلنا هؤلاء الكتّاب نكتشفها، ابتداء من بيئات مهمشة كالشارع أو كالسجن.

يتبادر إلى الذهن السؤال: كيف سيكون مستقبل أدب المهجر هنا؟! وهل سيكون مقدراً لهذا المخاض أن يبقى على حاله عندما سيكون الكتاب ليسوا من الرعيل الأول - مهاجرين من جميع الجوانب - بل من الرعيل الثاني، وبالتالي إيطاليين قلباً وقالباً؟! إن التجربة الأدبية، اللغوية والاجتماعية التي نشهدنا منذ عشر سنوات إلى الآن، وضعت حجر الأساس لرؤية في التأليف وفي الصبغة الشخصية للذين لم يكونا معروفين حتى الآن في إيطاليا، غير معروفة حتى بين أولئك الكتاب الإيطاليين القريبين بشكل عام من بيئات مخفية ومنبوذة. لهذا يجب أن نرى فيما إذا كان الانتماء النهائي للثقافة الإيطالية سوف لا يتلاشى في الاستيعاب النقدي، في فقدان العلامة المميزة والقابلة للسرد في التجمد الغاضب للهوية الخاصة.

لا يبقى سوى أن ننتظر ما سيأتي. ■



# كعاب، ارففء واعمال إلففء

عفء الفالف سمافف

ف: فوسف وفافف



كانف سلسلف من الأسفلف ففوالف فف رأسف؁ عففءاف بفأف بفراءف فصوص صافرفنا فوسففنف Sabrina Foschini «أفرفففا الففءلف Africa unite» وألفسانفرو عففرففف زفففر Alessandro Ghebreigziabiher «ساففرفف» Cynero الفف فشرف فف مفلف «الفلف El-Ghibli» فف شهر فزفران 2005.

أف صنف من الففاباف هفف؟ وما هف مفصلف هففن الفاففن فف الففهم علف قارة برففة بأفملها؟

كان إففالفا أو أورفا فففففن إلف المفاكل! أعنف المفاكل الففءاففة من العفف المفانف؁ من الأفظهاد والأفكار؁ من فرفف مفففة المفاففن؁ من الأفانفة والعزلف؁ من الأمراض ومن الموف.... من إفاة الشعب العراقي وشعوب أخرى علف فف الفول القوفة؁ الففغان الأفرفف الفف فزرع الإرهاب والفمار فف أنحاء العالم!؟

إلف أف وفف سفففر بفء هفف الفوف من الففاباف الفف فلفب فف فف الفف لففول المفلفة فف الأرض؟

أليس من الأفضل أن يتكلم المرء عما يعرفه حقاً؟ لماذا هذه الكتابات تتابع اجترار النمطية؟ حماقات؟ حماقات تبدو كأنها مولهة حتى الجنون بالتفكير الإنساني، كما اللبلاب مغرم بجذع الشجرة، كما النعال للأرصفة؟

كيف يسمح المغتربون وأصدقاؤهم بأن يحدث أمر كهذا من دون أن يحركوا ساكناً، أو أن يلغوا من الفضيحة أمام الجحود الذي تتضمنه هذه الكتابات؟ لأنه، وبالأخص صابرينا، التي بصقت حرفياً في الطبق الذي منحها الفرصة لكي تعبر عن أفكارها؟

ما هو الأدب الناشئ الذي تحاول مجلة «القبلي» (ربما بلا وعي؟) أن تكون الناطق الرسمي باسمه؟

أهي حصيلة رحلة حنين لإزوتيكية هي في طريقها إلى الانقراض؟ أو أن الأمر يتعلق بأناس لا يملكون القدرة على التأقلم مع أجواء وألوان مختلفة، مع اختيارات وتجارب من العالم ومن الناس، ولكنها متفطرة؟ أو ربما يتعلق الأمر بأدب يكاد يجهل أن يملا ذرة من الوقت من دون أي وثاقة، تافه وغير مفيد سواء للمسافر والطبيعية، لشغف شاذ يعرض نفسه لحقبة معينة، ليكون محط الانتباه؟

أو ربما هي أرواح ضالة، منهكة ومعنية تبحث عن مرسى في ميناء هادئ لكي تستريح، ولكي تتزود بالوعي وبالطاقة؟

أم أن الأمر يتعلق بضياغ في بحر صاخب ومتداع من الذرائع، من الشغف المزيف والوصاية الخائفة؟

أدب رحلات يفوح بالعفونة، لأنه حبس فنادق من الدرجة الثالثة - في القارة الأفريقية البائسة، فنادق الدرجة الثالثة، تملك أسواقاً جيدة - وما يسمى بالقرى السياحية والواجهات الرخيصة.

أدب الرحلات يلزم شيء مفيد للبشرية في عصرنا هذا. لهذا السبب يجب ألا أن يظهر يؤس الآخرين وقرهم فقط، لكي نقول فيما بعد: «شكراً لله لأننا معافون من هذه اللعنة»، أو أن تلوم شخصاً طيباً وصادقاً، أو تجعله يحس بالذنب لأنه يعيش في رفاهية، بينما الآخرون يتعذبون.



إذن على هذا الأدب، أن ففء أيضاً عن الجواب الإففافة فف ففة الإنسان. أف إنسان، أف مءءء، ما هو الشفء الذي فوجد فف هذا الكون من دون أن فستخلص منه الإنسان - بفصل ذكائه وءفة ملاحظته - بعض المنافع وامءصاص رءف البهفة منه؟ وهنا فكمن الفصائص السامفة، وفكمن سرّ أفءفة الشفصفاء فف الأعمال الأفءفة المءفرءة فف هذه اللءفة أفكر بشفصفاء روافاء «فولسءوف» أو «فوسءوفسكف» و«ماركوفالءو» بطل إءءف روافاء «إءالو كاففنو». بفن الأشياء الأءرف، انءهف من ءرءمة قصص «صابرffa فوسكفف» و«الفسانءرو ففرفف زففهر» إلى اللغة العربفة.

كء ءء ءرأنها باءباء شءفك بلهفة، بءب وءهء عظمفن. ففب أن أعءرف، لولا الءعهد الذي انءذته على عاءف فف ءرءمءها (وابب واستءقاق ءباء الفءافة)، لكءء فوفء بءء أول جملة: كء فف منءف ءمول، ءرأنها رءماً عفف ولأءر من ءلاء مراف!

ءءوف قصة صابرففا على ءط مءواصل من الأرءواء ومن الساءفة والشءام؛ ءفء أن المؤلفء ءءءء بأنها أءففها جفلاً ءءء عطاء الرصافه الأفرفة - الأمومفة: بكاء ونءفب مءواصل لبؤس القارة الأفرففة وءءصافها! ولكن رفة الشءور الفف ءءلل مسار النص، فف مءاكاء فففة لأءاسف أكثر مباء.

ءءضمن قصءها كل السلففاء الفف فمكن أن ءءءع فف ءفة إنسان أو مءمومة من البشر، منذ السطر الأول، وبلا فوقفه ءءف الكلمة الأفرفة: «الفلام ... ففءلع النجوم» وكل أمل! والقارئ لا فسءطفع أن فعءر على ذرة من الاءءرام أو قءرة من الكرامة للشعب الذي فلعب ءور ءقل ءءارب للمؤلفة.

لا فءءف البءء عن الفشة فف عفون الأءرفن، عءءما ءملك فف عففك ءشبة بءالها. رباء بهذه الطرفة فقط فسءطفع المؤلفء أن ءءارء عقم ءفالفها، واءءءام أفة شاعرفة أو أف إلهام فف ءهءها لكف ءكون ءأانة.

إذا كان الفن فسءوعب قبل كل شفء فف المءرسة، ففس كل من فرفاءها بالضرورة فناناً: هنالك ءاءماً من الأغفاء فف كل ءصة. بفنما، ففما فءءلق بالءهء الذي فمكن أن فمنء القوة للصفافة اللغوفة لأف نص، فهو بفسافة مءءوم ءءاماً.

إذن، لكي تعوض هذا النقص، ولكي تخرج من حالة عدم التبوع المتأصلة، تنفي المؤلفة أي نوع من الكرامة لقارة بأكملها ربما يعود السبب إلى تقاليد فئة معينة من اليسار الإيطالي، تركّز كل اهتمامها على أمراض أفريقيا وأمريكا اللاتينية؟ ومن سخرية القدر، حتى كاظم حيدري، البلقاني المسلم، الذي ركب موجة هذا الأدب الذي يملك سوقاً رائجة في هذه الأيام، هو الآخر أظهر براعة فائقة، ويمكن القول «براعة معلم» في كتابه «سان بيدرو كوتود» (فاراً للنشر - 2004)؛ حيث بذل الكثير من الجهد ليذهب ويحط، للأسف، كلبابة زرقاء، على برلز الفلبينيات! وفيما يتعلق بالنقود التي احتاج إليها للقيام بمثل هذه الرحلة، لا يعرف شيء عن مصدرها. هنا يخيم الغموض، مثل ذاك الذي يخيم على مصدر الطاقة الكهربائية التي تستخدم لحفظ جسد الديكتاتور (صفحة 35).

وإذا كان الفساد هو العملة السائدة في سائر أوجاء العالم الجنوبي، لماذا يجب أن يكون مراسلنا مستثنى عنه؟ هو بالضبط القادم من الجنوب ذاته، حتى لو أن ألبانيا تقع في الشمال، ولا تشكل جزءاً من أرخبيل الفلبينيين؟ أو أن الأمر يتعلق بالجهة الممولة، إذا لم تكن من الفاتيكان، على الأقل من بعثة إرسالية (الأب جوقاني)؟

أما كونه مبعوثاً خاصاً للحكومة الإيطالية، فأنا شخصياً لا أوافق على هذا الافتراض، لأن سعادة سفير إيطاليا في الفلبين والشاعر غير الإيطالي، لأنه ألباني، هما «أعداء أيضاً» (صفحة 51).

الاحتمال الآخر هو أن كاظم حيدري، قبل نيله جائزة «مونتالي»، لم يكن بعد مسيح سان بيدرو كوتود، ولكن مجرد عامل. وبعد ذلك اليوم العتيق مباشرة، حتماً لم يتمكن من امتلاك ما يكفيه من النقود لمواجهة موجة الغلاء السائدة في هذه الأيام، والقيام في الوقت نفسه برحلات كثيرة، والوصول لغاية الفلبين؛ حيث كان يتقل من مكان إلى آخر بالطائرة مع مصوره الخاص!

لو كنت مكانه لكنت كرتست وقتي للشعر فقط، لأن الإيستيمولوجية (المعرفة العلمية) الامبريالية، لا يمكن أن تكون مادة للألبانيين. كلاً على الأقل في الوقت الحاضر. إلا إذا كان قد صبغ نفسه باللون الإيطالي (العربي هو عكس الأيض) - في

المصطلح الكاظمي - صفحة 49 -). في هذه الحالة يمكن تقبل وجهة نظره، لأن ألبانيا ستعود لتشكّل جزءاً من المملكة العظمى الإيطالية الموسولينية.

أو ربما كاظم مسرور من غزو واستيطان الكوكاكولانيين (من كوكا كولا) في بلد مع الحراس .... الإيطاليين! إذا كان الأمر كذلك، يجب ألا يتعب نفسه بالتلديد بالعكس يجب أن يروج مبادئ المالك الجديد للكون.

نتمنى أن يعود إلينا كاظم الشاعر، لأنه ليس في حاجة لأن يلمق أحذية الإمبراطورية ولا أتباعها أيضاً، لكي يثبت براعته.

هذا النمط من الكتابة أمنحه اسماً مؤقتاً «الأدب المسكين» معيذاً المصطلح إلى جذوره الأصلية؛ أي اللغة العربية. وبالفعل، كلمة «مسكين» مشتقة من الجذور الأبجدية س.ك.ن. التي تعود بدورها إلى الخمود مسكين هذا الأدب؛ أي عقيم ومختصر.

هذا الصنف من الأدب يحتوي على كل شيء: من القنارة، إلى قلّة الأدب، إلى العنف، إلى القدرة، إلى التسول، إلى الدعاوة، إلى العناد وأفات أخرى؛ حيث كاظم يصنفها كالتالي: السحر، المصابون بأمراض الحدام، مراسون بلا ضمير، مقاتلون شيوعيون (!)، عسكريون، عملاء استخبارات، قراصنة!

لا تسألوني عن معاني بعض الكلمات التي يستخدمها كاظم حيلدي، تلك التي أدرها بالكاظميات، لأن هنالك ما يكفي من الكلمات الأخرى السخيفة، اللامعقولة، المتلنية، التي لا يفقه كنهها سوى هذه الحشرات الأدبية. هذا الصنف فقط من الحشرات الزرقاء بإمكان ممثليه أن يكتشفوا، أن يصفوا وينددوا بهذه التشوهات النفسية المستحكمة؛ ولكن طبعاً من دون أن يقتنوا أحداً أبداً، حتى لو أنهم يتمكنون من أن يضحكوا الدجاجات غير المبالية من سخفهم. هذا الأدب يريد أن يبرهن بأن مثل هذه التشوهات النفسية المستحكمة هي طبيعية ومرتسخة ثقافياً في شعوب النصف الجنوبي من العالم، وبالأخص في القارة الأفريقية.

شخصياً، أستطيع أن أقدم بافتراض هو التالي: كل هذه المواد، أو بالأحرى كل هذه القنارة التي تخص القارة الأفريقية - متى سيمتلكون الرأفة تجاهها؟ - هي

لتمكين المواقع والسلوكيات للكتاب القدامى، مبتكري هذا النهج والممجبين لحدّ الجنون بإيديولوجية «العبء» الذي يحمله الرجل الأبيض على كاهله.

إيديولوجيا مجرمة وذاكرة ظالمة، ليس فقط تجاه أفريقيا - التي علّمتها الثورات بأن تسخر من أي تزيف واستعباد - ولكن تجاه كل البشرية.

إيديولوجيا لا تمنح القارة الأفريقية أي حق في الكرامة، في الوعي، في الحرية، ولا تملك أي احترام تجاه خاصيّتها في التطور، تجاه مفاهيمها الدينية وتصورها للعالم وللزمن. لا تملك أية رافة للدمار الذي سببه ما يدعى بالرجل الأبيض، ويتابع في خلق مسبباته.

إذن ما يعانيه جنوب العالم هو في 90% منه، من جراء أعمال أنظمة استعمارية قديمة وحديثة، هنا لكي تقدم بعض الأرقام نحن أيضاً!

كاظم حيدري، الشاعر، قدّم الكثير من هذه الأرقام.

فيما يخص الأرقام، كان من الأفضل لو أنّ كاظم لم يستعملها، لأنه، لحسن الحظ أو لسوءه، ليس من اختصاص البعض من الشعراء الكمولين فكراً. وبالفعل، أثبت بأنه سيء جداً في مادة الحساب، وأن تفكيره يفتقد إلى أدنى مقومات المنطق، حتى أنه ظهر طفولياً إن لم نقل شعوذاً وبناتياً!

يقول في - الصفحة 15 - «أبالا، من أصل إسباني، هو أغنى رجل في الفلبين، بعد إميلدا ماركوس. هذا الشخص يمتلك ثلاثة أرباع البلد، صاحب جزر، ناطحات سحاب، بنوك، .... فنادق». إنه اللامعقول بعينه!

أو في الصفحة (12): فقط بعد انتهاء ديكتاتورية ماركوس، أرغم الفلبينيون الأمريكيين على نزع القواعد العسكرية من أراضيهم، رغم أنها كانت تدرّ عليهم 4 آلاف مليار من الدولارات!!! هذا يعني بأن الولايات المتحدة الأمريكية كانت تمنح نصف دخلها الوطني إلى الفلبين!!! موضحاً، لكي لا يُعقد حيّاه القارئ، بأن الدولار الأمريكي في عام 1992 - العام الذي تحررت فيه قاعدة أولونابو - يعادل حتى الآن قيمة عام 1998 نفسه.

أما ففما ففعلق بالأكؤوبة الةف فزعم بأن القواعد الأمريكية ففلب النقوء إلى الةلء المظفف، اكشفف بأنه ففف عام 1992 فم إغلاق قاعءة أولونفاو الأمريكية و فف الةف كان قء ذاع صففها بسبب ابتكارها سواقاً للءعارة.

ففنما ففما ففعلق بالابئة الةافف، فف لوءءها «فملك فف فسابها الفاص - ففابع كاظم ففءرف - سةة ففلفارات من الءولارات»: ففب أن أعرفف بففففف ففءلما حاولف البءف عن كلمة «ففلفارءو» فف بعض القوامفس الإطفالفة، الفرفسفة والإنكلفزة لكف أملك فكرة ءول معنف هءه الكلمفة. كفف أفكر بأن الموضوء ففعلق برقم، ولكن بعض القوامفس كانت ففسرء معنف لعة، وبعضها الآخر بمعنف طاولفة لعب أو كلفهما. ولكن كرفم ءارق، لم ففكن فوؤء أثر له. سألف فف الموءار، فأءفرونف بأنة غالباً ما ففستعمل للءلالة على كم هائل من النقوء، وففستعمل فف المءمع، لأنه لا ففمف بأي معنف إذا اسءءء مسبوqاً بالأرقام، كما فعل كاظم ففءرف.

فءفلوا ءءم الففاء لو أن كلمفة «ففلفارءو» فعنف ءقاً 1000 ملفارا ففففل إلى الصفءة (21): ءفءة ففف ءرفة واءءة كان ففواؤء ثلائون ففاء فرففياً، وءوهفن وأءساءفن أكثر ففاهاً ... الزفان ففمكن أن ففاهلوهفن عبف نافلة صفففة. و هو ما فذكر بمشهد آخر من «الءرب والسلام»: ءفء فولسفو فصف ءءرة فففف بالءوء الئابولفونففن المءزومفن. لا أعتقء بأنة فف فلففن عام 2004 ففمكن أن فكون هنالك ضرورة لءلط كهذا: النساء لم ففكن من الءوء المفسفففن، وبلء ماركوس لم فكن سففرفا.

فلرف الآن المعءءة الوارءة فف الصفءة رقم (33): «كفف أعافف من ورم منء فترة طولفة، (الطففب) لم فترك لف أف أمل ... كفف أءعذب، وأنا أفكر بأنف سألرك ءمافف وففراء «فونءو». صلفف للأم ففرزا وللبابا. بعء مفف أشهر علة افففف الورم». ولكن من الموسف أن الصلوات ففسها لا فففف المعءزاف فافها، على الأقل لكانوا أنقءوا بؤساء «فونءو». للأسف لم فءلء شفء من هءا القفبل.

لم فففف بعء بالأرقام وبالمعءزاف، كاظم ففءرف فلفأ إلى علم الفشرف ... الصففف: لقد فمكن من فءص مئاف الملاففن من الرءال لكف ففصل إلى اكشفاف

ملعل حول حجم الأعضاء التناسلية للصينيين (صفحة 20). وفي أثناء أبحاثه، توصل إلى اكتشاف آخر في علم الإنسان (الأنثروبولوجية): مقياس اللون الجمالي عند الصينيين: هم «لا يحبون البشرة الداكنة، ولكن يفضلون تلك الناصعة. حسب رأيهم، امتلاك البشرة السمراء يعني الانتماء إلى طبقة وضيعة» (عقدة النقص تجاه لون البشرة).

وفي نهاية هذه المحصلات، ينصح كاظم حيدري المثقفين الفليبيين بأنه «يجب» عليهم «التفكير فيما يحدث»، مضيفاً ومكثلاً بالتالي عمله الخيري: «أحياناً لا يكفي أن نكون مناهضين للشيوعية؛ يجب أن نسمع أصواتنا أيضاً. (1)، وبهذا يكون ببساطة قد وطأ قعر الهذيان.

وتستخدم صابرنا أيضاً هذا النمط اللغوي المبدى، كأفكارها بالضبط ونواياها التي لا تتحمل ثقل صرح الزيف والكراهية تجاه الأفريقيين: «زيغرينشور - تقول - هي سيلنا، خصبة ومروية من النهر، مع القطعان التي تنهل من جلورها الهوائية، وغابة مأمولة بقطاع طرق مسيحيين، في قتال بين أعراق مختلفة. قولوا لي فيما إذا كان هذا التعبير إيطاليا! أم أن الأمر يتعلق ببساطة بالطريقة القبية في الفصل بين الجمل؟

..... لحسن الحظ - تقول صابرنا ثانية - كان الوقت متأخراً بما فيه الكفاية لكي نخافه. هذا يعني بأن الخطر لا نهاية له في أفريقيا، وسيلاحقك حتى لو اختبأت في ملجأ نووي أيضاً!

فكرة أخرى مترسخة في هذا النمط من الكتابة المتبلدة، هو التعلق الشديد باللون؛ حيث يتحول العربي إلى عكس الأبيض (كاظم حيدري)، «في وسط سواد أصحابي» (صابرنا).

شخصياً، أفهم هذا التعلق باللون؛ لقد تحول من رمز إلى مبدأ: إذا كان أبيض، فهذا يعني النقاء الأخلاقي؛ أما إذا كان شديد السواد إلى درجة يبتلع فيها التجوّم، فهذا يعني عدم الأخلاقية. يا لقلّة الحياء!

بهذا الصدد..... الحمامة ناصعة البياض، رمز السلام والبراءة، بعدها كونراد لورنز من الصنف الأكثر عدوانية على الإطلاق في عالم الحيوانات.

لاحقاً لما سبق، أستطيع القول بأن اللون الأبيض هو من الطيبة كما كان عليه الطيار الأبيض الذي قاد «إنولا غي Enola Gay» في سماء هيروشيما في يوم دافى وهادئ من شهر آب/أغسطس 1945.

شخصياً، لا أطيع، فوق كل شيء، الخلع الذي اعتمده كماظم حيدري والمسؤولون عن هذا الأدب الرخيص، لعدم امتلاكهم الوعي الكامل والنقد الذاتي، قبل كل شيء من طرفهم بالذات، وبعد ذلك من قبل دور النشر التي توافق على نشر تفامات من هذا القليل، ربما لتشجيع الساذجين - مغتربين أو غيرهم - ليشابروا بثقة على طريق الرخص. وفي النهاية من قبل أصدقائهم الذين أفسحوا المجال - بتواطؤ إجرامي - لأعمال أدبية محشوة بالغباء. كل هذا في الحقيقة ليس إلا إهانة للإيطاليين وصفعة للغة الإيطالية

بهذا الصدد، يخطر في بالي قصة - وهي قصة رحلات أيضاً - «التلاشي في البحث عن الحرية» لجوزيف م كامرو تشونت حكمة القصة جيدة، ولكن الناشر، بحاجة أن يبقى لغة السطر العظيمة على حالها، فدم لنا مصفاً بالخطأ وبالاتي غير مستساغ.

ليس فناً هذا النمط من الكتابة، إنها إيديولوجية سفاكة نعتال الإنسان، وعندما لا تقدم إليها التعازي تهتمك بأنك السبب الرئيسي لموتها! إيديولوجيا متوحشة أمام الأبواب المخترقة، ولكنها مروضة أمام الحدود والتخوم التي تفرضها الإمبراطورية وأعوانها.

إذا كانت هذه الفئة المتمجدة تظهر كأنها ما زالت على صواب، هي كذلك فقط، كما يقول فرونكو بازاليا، «المضطهد لا صوت له، والعشور على قانون من -لا- صوت- له هو أمر عسير جداً» (المؤتمر البرازيلي - رافائيلو كورتينا للنشر - ميلانو 2000).

ويتابع أيضاً، «اليوم العالم أصبح علمانياً، وبالتالي تحول الراهب إلى محلل نفسي».

وهكذا، حتى العزويتي الذي كنا نعرفه سابقاً، تحول إلى علماني، وكرس نفسه للدراسات الأفريقية أو الفلبينية - لكي يفرط قليلاً في استنباط مصطلحات جديدة.

مع ذلك، هذا الرجل التقى، ظلّ التمساح الطيب نفسه، رؤوف حتى ذرف الدموع ومُحبّ للآخر. قلبه ينبض بالرحمة تجاه الأفريقي الفقير فحسباً ولا ضير أن نضيف إليه، من الآن فصاعداً، الفليبي الأكثر بؤساً.

بينما، فيما يتعلق بي، فأنا قررت أن أفصل عن مجلة «القبلي» - في الحقيقة، هنا حدث منذ بداية تصورها - بسبب ميولها نحو العناوين البراقة: كنت أريد مجلة تركز اهتمامها نحو قطاع معين، لا أن تدافع عن طبقة بعينها، طبقة المعرضين وأتباع النظام الاستعماري، العنصريين والفوضويين.

بما أنني لم أتمكن من إقناع أصدقائي وتجاوز إرادتهم، أولئك المغرمين بصنف معين من الإزوتيكية، اخترت أن أنسحب تاركاً لنفسي كل التحفظات.

لا أريد أن أتدخل في شؤون مجلة «القبلي»، أو أن اصنع من نفسي مراقباً، ولكن بما أنني أحد مؤسسي المجلة، (إذا لم أكن أول من طرح فكرة إنشائها)، يجب أن أحتسب بأن حلمي العالي - أي ذلك الذي يتعلق بإنشاء مجلة - لا ينتهي في بالوعة الابتلال والكتابة الرخيصة.

لاحظت أيضاً بأن ما يدعى قصة «أفريقيا المتحدة»، تموج من العنوان حتى آخر جملة برائحة نثنة من الإزوتيكية الكريهة، وما يتبعها - احتقار العير - حيث نفاق النص الذي كتبه صابريسا وإيهامه يجعلانه أكثر حدة.

صابريسا تريد أن تسكب الدموع من أجل أفريقيا المتروكة لقدرها، ربما بأيدي البرابرة من سكانها الأصليين (الأهلين، حسب القاموس الكاظمي - نسبة إلى كاظم حيدري) الذين لا يفعلون أكثر من إتلافها بالقاذورات، بالأمراض، باللامبالاة، بقتل الوقت، وبالا اعتماد على الرجل الأبيض!

بالإضافة إلى ذلك، تصل الوقاحة بهؤلاء البرابرة إلى طلب تأشيرات الدخول أيضاً إلى الدول النظيفة ليزعجوا بتصرفاتهم الفظة التي لا تطاق، السياح الطيبين والأغنياء الذين يرتادون بلادهم محملين بكل أنواع الهبات المادية والمعنوية، من دون أن يطلبوا بالمقابل شيئاً!

من المواقب الأخرى لهذا النوع من الإيديولوجية الشائقة، هو عدّ الأفريقيين زمرة من القبائل المبتلية أو المغضوب عليها، مستغلة ومضطهدة، ضحايا وخاملين، أمواتاً



وكل شيء، لكي تكون متميزاً عنهم، من أجل التضامن أو من أجل المازوكية البحث كما فعل أليساندروغيريغ زيايهر مثلاً.

من التدليس المتطرف، اللفظ والصلب لهذا الثاني من محققي محاكم التفتيش صابرنا - كاظم، إلى الطرف الآخر من التطرف اللاواعي (أو اللامبالي؟) للثاني أليساندرو - قريشي - الأخير هو الكاتب الإنكليزي؛ حيث البعض يعدّه باكستاني - الأدب الحقيقي لا يمكن إلا أن يكون ممزقاً

بهذا الصدد، على أي أساس يعدّ أليساندرو نفسه أسوة بالأفريقي، وليس مع الوضع المميز كابن أمه، بالمعنى الحرفي لهذا التعبير؟ ما هو السبب في أن يعدّ نفسه أفريقياً قزراً، أكثر مما هو إيطالي أبيض ونظيف؟ كصابرينا مثلاً؟

أنا أرى في هذا الشذوذ وجهاً آخر من الإزوتيكية، الوجه الذي يتلخص في تقمص شخصيات ممن حكمنا عليهم بأن يكونوا دائماً وأبداً من المستضعفين ومن المضطهدين.

منذ بزوغ فرويد وما تلاه، نحن نعرف مدى الامتيازات التي يمكن أن تحصل عليها الكلاسيكيات الشاذة وغيرها من العلل.

أليس انتحال صفة الضحية نمسحاً لرغبتنا الجامحة، في أن نكون في دائرة الانتباه؟ ألا يؤمن لنا تعاطف الآخرين واحترامهم - أولئك الذين غالباً لا يبالون بنا في الظروف الطبيعية؟ ألا ينتشلنا من علمية الشخص المجهول وغير المعتبر؟

لاحظوا جيداً الإيماءات والوضعيّات المختلفة للشحاذين: صوتهم ذليل، النظرة ملفيّة، الرأس الممحنى نحو اليمين أو نحو اليسار يعطينا الانطباع بالاستسلام الذي يمنحنا معه رأسه لندوس عليه، أو أن نبصق فوقه، أو أن نجعله مسروراً ببعض القروش. راقبوا وضعيته: نادراً ما تجدونه واقفاً على قدميه، وغالباً ما يكون خائفاً. ثيابه متسخة عن قصداً كل هذه الملهاته أليس الغرض منها كسب عطف المارة؟

هنا أود أن أستهجد مرة أخرى بنقد لاذع لبازاليا تجاه الأطباء الفاسدين (و هم صنف آخر من المتسولين)، وبلا ضمير جبرفي: «أنا لا أريد أن أسيء إلى أحد، ولكنني أتساءل: ما هو الفرق بين عاهرة تبيع جسدها والطبيب الذي يبيع نفسه في

عيادته، في الوقت الذي يجب أن يقدم كل ما في استطاعته للمؤسسات العامة؟  
المشكلة عسيرة الحل كتوبة العاهرة ... » (المؤتمر البرازيلي).

أو يحاول أليساندرو، متصنعاً الضحية، أن يقول الشيء نفسه الذي قالته صابرينا،  
مع الفرق أنه لا يقولها بالكلمات، ولكنه يعيشها!

«أنا، رغم امتلاكي لبشرة داكنة - كأنه يخاطبنا - لست شخصاً بلا صوت.  
بالعكس، أنا أنصرف بوقاحة عرق أمي نفسها».

أما فيما يتعلق بالتماهي مع الأب وليس مع الأم، هذا ربما يتوافق مع الرغبة في  
قتل الأب: التماهي مع الضحية، يعني التقليل من شأن الأب، بطريقة مقنعة وناعمة،  
وإنزال الضربة القاضية به فيما بعد.

و هذا ما فعله أليساندرو عندما تماهى مع لون الأب، وبالتالي مع الأب نفسه  
رغم معرفته بأن هذا اللون سيكون مصيره الفناء. هكذا، وبطريقة مخالفة للمنطق  
(ولكن ظاهرياً فقط) نجده يتماثل مع الأم عوضاً عن الأب.

بالإضافة إلى ذلك، الأمر لا يتعلق باحتصار المسافات للاعتراف بقتل الأب،  
التخلص منه بطريقة ماء منشأ الغم من اللون، ومسيبه وربما من الكنية أيضاً؟ من  
يدري؟ عمله إذن هو قصة يروي بها عقدة الذنب ليكفر عن جرمه.

أو أن هذا الشواذ هو علامة لإحساس من الشغف القوي للصراع - بلا جدوى  
للأسف - لكي لا يعطي الانطباع، حتى لنفسه، بأنه يعيش على الهامش؟ إذن الأمر  
يتعلق بفراغ أم عقم في الخيال؟

أنا أشك بعض الشيء في انتمائه الأفريقي: إذا لم يتوفر جين البارميزان فوق طبق  
أليساندرو، هو سيموت من الكرب. نعم، هو بالضبط، الذي يدعي بأنه أسود؛ وحيث  
يضمّر في داخله الروح الاعتيادية لأفريقي - فلييني!

كما لو أن اللون الأسود جرم يجب التكفير عنه، جنون، لعنة، أمر يجب تحديده،  
استغفزاز...!

التماهي «طوعياً» مع هذا اللون - الأب هو، في نهاية المطاف، قصاص أو كفارة  
تحت شكل تضامن مع الأشخاص الذين هم في وضع لا معقول لكونهم سوداً،  
محكوماً عليهم بأن يقضوا كل حياتهم مع هذا اللون المخزي.

إذا كانت مجلة «القبلي» تملك رسالة، أعتقد بأنها تتلخص في إدارة الثقافة وتعميمها، لتملأ فراغاً ثقافياً معيناً، حيث الاستعماريون القدامى والجديد عمّموها ومازالوا يعمّمونها بين الشعوب الضعيفة أو، ببساطة، أنهم نظموا بطريقة مختلفة من طرفهم، المواطنون الإيطاليون ( من المؤسسين أو من الذين وظّفوا لاحقاً) الذين يهتمون بهذه المجلة، عليهم أن يتلافوا غمرهم باللقاب «السيادة» - مسير ومدام أيضاً - المتداولة اليوم.

يجب أن يكشفوا - من دون رهبة أو خوف، وينقد قويم وشجاع - أي رخص، ويرفضوا بعزّة الثقافة المبتذلة نفسها التي تظهر سكان «جنوب» العالم كأفراد بحاجة دائمة وأبدية للمساعدة.

مجلة «القبلي» يجب أن لا تفتح صفحاتها «للمخادعين» - كما كان يردد أرماندو نيشي - لتأخذ حيلتها منذ بداية التفكير بإنشاء المحلة! أرباب نظام معين من الاضطهاد والاحتقار، مدسو الألوان الطبيعية، المشوقون للكتابة المنحرفة والتافهة، الوصوليون المتعششون لإزوتيكية بائسة.

نظام رجعي من الرخص ومن الثقافة المفروصة والمتلينة، ذات البصمات «الإرسالية»، والمنظمات الخيرية، التي تدعو إلى الاحتقار والاستهانة، وتبذر الذلّ والبؤس، متخفية تحت ثياب الرحمة المزيفة.

نظام يأمر بما يسمى بالمساعدات الإنسانية، ويسمح بوقوع ظلم كثير، بالعمليات الحربية الإجرامية، بالتدخلات الوقحة في شؤون دول ذات سيادة من قبل الإمبراطورية وأتباعها من الخدم والمتلقين. نظام يسمح بزعزعة حكومات ومجتمعات، إشعال حروب غير - إنسانية، خلق الكوارث لكي يتمكنوا من سرقة الممتلكات الثقافية والموارد الطبيعية، لتوسيع رقعة سوق الأعضاء البشرية، الإشراف على تربية النشء في البلدان التي تقع تحت سيطرتهم.

نظام من المتاجرين القساء الذين يتوهمون بخداع، إن لم يكن ضميرهم (هنا فيما إذا كانوا يملكون ضميراً حياً)، على الأقل الرأي العام العالمي: اتجاهات كلها غارقة في الفوضى (شمال، جنوب، شرق، غرب) ! كيف؟

ما من شك في أن الإنسان يسيطر على أي شكل لغوي يتدعه بنفسه. السيطرة ووسيلتها، التزييف، يقومان على تحويل الواقع الحقيقي الأساسي، وتلك الخيالية إلى واقع رمزي- لغوي وتصوري.

بهذه الطريقة، إذا ما سيطرنا بشكل مبدئي على هذه الأخيرة، تسقط الأخرى، وتتحول إلى طريدة وغنيمة: يتم السيطرة عليها وإخضاعها كما للتمسة السحرية أو بالعدوى.

بهذا الأسلوب، يتحول التعبير المقيد في الكلمة إلى كائن مطيع، كالأحرف التي تكتب بها تلك الكلمة، خاتمة كحقيقة سطحية: تتحول إلى ملك خاص لمن يملك الرمز المشفر بيده، أو بالأحرى، من يحتكره. ومن هناك يبدأ في استغلاله واستغلاله والتخلص منه بعد استهلاكه، عندئذ لا يبقى سوى خيط رفيع ليتسلق عليه. حماقة، أليس كذلك؟

على أي حال، هنالك من يذهب إلى أبعد من ذلك، مثل ذلك السيد المتعالي الذي سافر مرة إلى بلد ناء في الغابات الأمازونية قبل أعوام عدة.

أه، نعم! ليس الشعراء فقط، المصورون والمثلاث يمكن أن يسمحوا لأنفسهم بالسفر إلى جنوب- شرق آسيا أو أفريقيا، ليعودوا بعد ذلك وفي جعبتهم مذكرات مكتوبة، تجارب كبيرة ومعارف كثيرة، هذا إذا لم يصعقوا من بعض الإلهامات الشعرية السامية واللامتناهية، ومن الإحساس بالرافة: هذا الشخص أيضاً، ساذج بعض الشيء، قام برحلة في عالم الأمازون الشاسع.

هذا السيد أنجلو، ولدهشته من الكارثة التي سببتها حضارة الرجل الأبيض بحق البسطاء والأبرياء من الذين بقوا على قيد الحياة من حقبة ما قبل التاريخ الإنساني، يتحسر قائلاً:

«الرجل الأبيض ارتكب إثماً (يجب الاعتقاد بما يقوله أنجلو، لأن أخلاقيته وكلامه ينبعان من شخص أبيض حقيقي، حتى النخاع! ثم، هو شخص سافر وشاهد العالم!) ليس انطلاقاً من مبدأ إدخال الحضارة إلى البقاع المتوحشة، لأن ذلك هو واجبه الأخلاقي، العبء الذي يحمله على ظهره، قدره، ولكن للأسلوب الذي انتهجه.

نعم، المسؤولية المنحرفة تتركز بالضبط في أسلوب العنف الذي يتبعه هذا يجب أن يكون ملائماً للمستوى العقلي للسكان الذين يتوخى نقل الحضارة إليهم. إنه أسلوب عمل؛ حيث يمكن أن يقنع أو لا يقنع؛ وإذن، أن يفسح المجال للقبول أو يجعلهم أكثر تشدداً، هؤلاء الذين لا يعتقدون بالانضباط والنظام؛ أي باختصار أن يكونوا متحضرين. بهذه الطريقة، لن نعاملهم بعنف، ولا نجعلهم يفقدون الثقة بناءً بثقافتنا ويحضارتنا.

على سبيل المثال، التاجر السفه الذي أدخل لأول مرة إلى هذه الأصقاع الجبلية وبقية أواني المائدة والمطبخ، وصم بالعار سمعة عرقنا إلى الأبد. عملياً، ذاك التاجر بين هؤلاء السكان المصدر الأرضي لهذه المنتجات، وبالتالي عدم أهميتها لا قديميتها.

أما لو أن حكوماتنا أمطرتهم بهذه الجبل والأوعية من الطائفة عندئذ الرجل الأمازوني ومن هم مستوا، كانوا اعتقدوا بأنهم بمرتبة الآلهة. للأسف، انتهوا كحطام صدى مصيره الفناء. تلك الأعراض كان يجب أن تحفظ في المعابد، وأن تبقى أبدية كالآلهة التي خلقتها وهبتها لهم. الآن، وبعد أن ارتكب أولئك التجار هذه الخطيئة، لم تعد مصداقية الرجل الأبيض وألوهيته موضة رائجة، حتى لدى الشعوب التي لا تعرف كم يبلغ طول أنفها. المسيح كان على حق عندما طرد التجار من المعبد! (1)

يجب أن أضيف بأنني اكتشفت التصور نفسه في مشروع رواية، للأسف رأى النور، للعالم البشري الفرنسي الشهير كلود ليفي- شتراوس: نقطة الخلاف الوحيدة أن الأمر كان لا يتعلق بالجبل بل بالحاكي «الفونوغراف» (2)

موضوع ألوهية الرجل الأبيض نفسه، نجده عند صابرينا التي سقط القناع عن وجهها، حيث تقول: «الأطفال ينظرون إلى بشرتي وهم مشبهون، أنا أبقى دائماً (بنظرهم) «مدام» ( كلمة أخرى من قاموس كاظم حيدري)، الأولاد السود الذين هم يرفقتي، يملكون ملامح مألوفة. «أعطني - يتصايحون بالإنكليزية - أعطني قلماً، علكة، ستر، زجاجة... لم أعد أملك علكة... انتزعت القلم من عقدة شعري ... ولكن

البنت التي كانت قد حصلت عليه كهدية، ابتعدت وهي تهز أردافها وتلوح بالقلم كأنه غنيمة!!!

وكاظم حيدري أيضاً تلوق لمدة عشر دقائق ألوهية ذلك «الرجل»، ولو بدرجة أقل من الوقاحة، نسبة إلى أنجلو وصابرينا.

أن يكون الرجل إلهاً هو أمر مرعب؛ كما أن تكون مثلاً دجاجة أو دودة. وفي تلك الحال، عدم إنسانية الإنسان المفقود، المنعدم، في أثناء التحوُّك يجعله بالنسبة إلينا أمراً فاضحاً وغير معروف، وبالتالي غير مقبول.

أن يكون الرجل إلهاً هو بمثابة أن يكون نازياً. إله أو نازي أو دودة، من يطمح إلى أن يمتنع، أن يحاسبه أن يحكم، أن يدين، أن يُعذِّم، أن يتحكم في حياة وموت أمثاله. عندما يضع هذا المخلوق في رأسه بأنه يملك خاصية الرجل - بينما في الواقع يجاهد للحاق بطله - عندئذ لا يمكن عده رجلاً في حاجة إلى من ينقله؛ بل رجلاً مختلاً عقلياً ومجرماً.

لغاية هذا الحد يبقى ضمن الإطار الإنساني، وبالتالي يستحق التفهم. ولكن عندما لا يتوفر هذان الافتراضان - ولكن أمن السهولة افتراضه؟ - عندئذ يتعلق الأمر بالتحوُّل: يمكن أن يتحول إلى إله أو إلى دجاجة، ولكن حتماً لم يعد إنساناً.

أين أريد أن أصل من كل هذا؟ إن الفن والذكاء والجمال والعدل والحرية والحب هم من الخواص الإنسانية، الإنسانية فقط. لذلك لا يمكن أن يوجد مكان لا للدودة، لا للدجاجة ولا للإله.

يكمُن التواطؤ بين النزعة الاستعمارية القديمة والحديثة في هذا الاتفاق حول استعمال اللغة - بتسخيرها - بهدف بسط السيطرة، مثل بضاعة تباع بقصد الربح. إيديولوجيات الموت، كالفطرسية والحقاقة، الكراهية أو ذاكرة الانتقام، لا يضمحلون أبداً (كالصينيين الذين يصفهم كاظم حيدري، صفحة 37). هذه العوامل تتوارث من جيل إلى جيل عبر اللغة.

هذا يوضِّح لماذا يوجد هذا التواطؤ ما بين القديم والجديد. وهذا يوضِّح أيضاً لماذا الثورات الاجتماعية - السياسية ستبقى دائماً مريضة ردود أفعال وميول عنوانية.

بداية النزعة الاستعمارية في الزمن، عبر الإثنوغرافية وبقية العلوم الإزوتيكية - الشرقية، حجبت أصوات الشعوب التي استعمرتها. الاستعمارية الجديدة تعمل لحفظ حالة الجمود إلى أطول وقت ممكن، أو بالأحرى الأمر: «أنت بلا صوت، أيها الإنسان غير الأبيض، وبلا صوت يجب أن تبقى».

ووسيلته المفضلة بلا منازع هي نوع معين من الأدب الذي يُروج للسيطرة الألوهية الأبدية، للديكتاتوريات، عدم احترام الآخر، النشوة السادية والمجانية في رؤية الآخر غارقاً في البؤس، عدم التسامح المطلق تجاه نسبة الثقافات والقيم. هنا النظام يدوم أيضاً لأنه، عندما يخفي البؤس تماماً، الاستعماريون يخلقونه على المستوى اللغوي وإذا تمكنوا، بشكل محسوس أيضاً، من الغريب أنه يتحقق حرفياً وينجح دائماً.

وهكذا، يستطيعون أن يجدوا فيما بعد حجة ليشنوا، من دون أن يخشوا تفاهة مباحاتهم، شفقتهم - البائسة طبعاً - ورحمتهم القاسية، التي هم أكثر حاجة إليها. ما أريد أن أندد به هو هذا الأدب الشيق والشعور؛ هذا إذا كان يلزم العموم في مياه الشكاوى والنقد - مستشهداً بكازيم جيردي - التي يصب فيها مجاري الغباء، الفطرية والعنصرية الجبنة.

حسب رأيي، لا فاع لأن نضع سوية عملاً أدبياً ونبيلاً مثل «أرجنتين! أرجنتين!» لدانييل كومبرياني مع أعمال لصابرينا وأليساندرو، سواء بسبب القيم الإنسانية الحقيقية وسواء من ناحية الشكل الجمالي ورقة شعور ونبله الموضوع.

لأ فيما إذا كان رسام المجلة يريد أن يقول قبل كل شيء للقارئ: كم هو عسير أن تكون أصيلاً، بطريقة ثانوية، عن طريق المقارنة بين هذه القصص الثلاث، لتحفيز القارئ في البحث عن طريق يكشف وثاقفة الصلة بالبساطة، ومن جهة ثالثة، البرهنة للكاتبين المنكودين ماذا تعني الكتابة، وإفهامهم كم هو متدن ونزوعي نص صابرينا، وكم هو غير متجانس ومصطنع نص أليساندرو.

ولكن إلى متى سيلوث الذوق العام هذا الأدب البائس؟

أما فيما يتعلق «بسان بيدرو كوتود»، أملنا الوحيد هو أن المؤلف كان يريد أن يكتب نصاً كوميدياً: لا أعد ذلك معقولاً أو مقارباً للحقيقة، عملياً، أكان هو قد كتبه من دون سخرية، لكي يسخر من ذلك الأدب السوقي الجاهل الذي يفضل الريبورتاجات لكي يقدم لنا الدول غير البيضاء بوجهة نظر استعمارية.

أليس من المجدي أن يتكلم المرء عما يعرفه حقاً؟ لماذا لا يتكلمون مثلاً عن إيطاليا والإيطاليين؟ أو لأن ذلك الموضوع تمّ خوضه مراراً، عقيلة خوف عند هذا الحد؛ حيث؛ بالإضافة إلى ذلك، لا يوجد مكان لغير الجادين أو الطفيليين أو أولئك الذين تنقصهم الموهبة؟ إلا إذا كان هذا النوع من الكتابات يريد أن يعطينا فكرة عن عدم الكفاءة، الابتذال، الحقد والأزدراء في مثل هذه الأعمال.

مواساة جميلة يهدينا إياها بكرم «كرونو» وهي، كما البهجة، للحزن أيضاً موسم..

\*\*\*

(1) («Magazine littéraire» hors-série n° 5 - 4° trimestre 2003)!

(2) (pagina 14 «Magazine littéraire» hors-série n° 5 - 4° trimestre 2003)! ■



# أدب المغتربين : تجربة أول إصدار من المسابقة الأدبية إكس & ترا

روبرتو سان جورجى

ت: يوسف وهاس

في الإصدار الأول لمسابقة إكس & ترا (Ex & Tra) للمهاجرين في عام 1995، كان أدب المغتربين في بداياته في أوائل التسعينيات نشرت أولى كتب السيرة الذاتية عن حياة المهاجرين بالتعاون مع صحفيين؛ حيث كانوا ينقلون إلى اللغة الإيطالية تجارب المهاجرين، كما في حال «أنا بائع الفيلة» لبب خوما (Pap Khuma) وأوريسته ييفيتا Oriste Pivetta (1990) أو «وعده حمادي» لسميدو موسى با «Saidou Mussa Ba» وأليساندرو ميكيليتي Alessandro Micheletti (1991). في عام 1995 بالضبط، عام الإصدار الأول لمسابقة إكس & ترا، كان ماريو فورتوناتو Mario Fortunato يصرح في مقابلة نشرت في جريدة «لا أونيتا» 'L'Unita' بأن: «القصص المروية من قبل المهاجرين هي تجارب ما قبل أدبية تملك قيمة اجتماعية، رسائل في الفنان قادمة من واقع سفلي لا يزال في طور التشكيل. الموضوع في حاجة إلى أجيال أخرى، إلى استيعاب اللغة، لأدواتها السردية الأكثر عمقا. وبعدها ربما سنحصل على مفاجآت هامة، لأنه لا يستبعد بأن الإيطالية، بفتحها على تطبيقات جديدة، تكون أكثر غنى، خارجة عن المركز، أو أكثر فقرًا». لم يحتج الأمر إلى أجيال كثيرة. بعد أشهر قليلة، المفاجآت بخصوص اللغة الإيطالية التي تنبأ بها فورتوناتو، وجدت تأكيداً إيجابياً من خلال نتائج مسابقة إكس & ترا مع إصدار أول أنطولوجيا، «أصوات قوس قزح»، التي جمعت فيها

النصوص الفائزة التي عدتها لجنة التحكيم المؤلفة من أساتذة جامعيين وكتاب مغتربين أنها تستحق النشر. منذ ذلك الوقت بلغ عدد الإصدارات ثمانية والأنطولوجيات سبعة. يمكن عدّ العام 1995 كمنعطف. من الرؤية «الاجتماعية» لأدب المغتربين كما وصفها فورتوناتو، بدأت ملاحظة ظاهرة جديدة: الكتاب المغربون بدؤوا يكتبون باستقلالية ومن دون التعاون مع خبراء لغويين، في هذه الحالة صحفيين.

ربما كان يرى النور أدب جديد، باستخدام جديد للغة الإيطالية، بكلمات جديدة مستلفة من لغات بلد المنشأ للمهاجرين. مسابقة إكس & ترا ساهمت في تطور هذا الأدب.

كانت اختيارات الكتابة إلى المسابقة باللغة الإيطالية (رغم أن بنود المسابقة كانت تتضمن إمكانية الكتابة باللغة الأم) والميول للابتعاد عن السيرة الذاتية المباشرة واضحة، اعتماد الشخص الأول في السرد ولكن بتقصير ثياب مهاجرين آخرين.

ميول يمكن ملاحظتها في كتاب قادمين من بلدان وثقافات مختلفة. في أنطولوجيا «أصوات قوس قزح»، الجزائري طاهر لعماري، البرازيلية كريستينا دي كالداس بريتو، الزائيري بول باكولو نكوي، العراقي محمد خلف والسوري يوسف وقاص، يروون أنفسهم عبر قصص لمهاجرين من جنسيات وأجناس (بمعنى مؤنث ومذكر) وشروط تختلف عن واقعهم. بول باكولو نكوي يصف حياة امرأة مهاجرة في إيطاليا، محمد خلف، عراقي، يبني قصته حول شخصية مامادو بامبا، بائع متجول أسود، يوسف وقاص، سوري، يتقمص شخصية مغربي طرد من إيطاليا لجرائم لم يقترفها هو، ولكنها نسبت إليه، لأنه يمتلك جواز سفر مزوراً. كريستينا دي كالداس بريتو، جامعية لم تهجر هرباً من الفقر، ولكن لتلحق بزوجها، تتقمص شخصية خادمة برازيلية مبدعة لغة تعبيرية خارج القوالب المعمودة، غير مضبوطة القواعد عن قصد، متقلبة ما بين البرتغالية والإيطالية، الطريقة الوحيدة لمتابعة العواطف، الحنين المشاعر التي تعصف ببطلان القصة أنا دي جيسوس.

«سماء بلدي المثقّب كله بالضوء. حنين لذلك اللعمان. النجوم هنا أين يا سيدتي؟ لا أستطيع أن أرى. أنا أروي لك هذه الأشياء لكي تفهمي بأنني أريد أن أعود. نعم، يا سيدتي، أنا لست مرتاحة في إيطاليا، أنا أعود».

يوسف وقاص وكالداس بريتو فوق كل شيء تمكننا من ابتداء لغة جديدة، متخطيين الكلمات، الجمل، الإيقاع السردى. يوسف وقاص يحلل حتى اللغة الإيطالية، ومن هنالك ينطلق ليختار جنسية بطل قصته. «إختيار البطل من الجنسية المغربية - يقول وقاص - يعود بالدرجة الأولى إلى شهرتهم في غسل زجاج السيارات أو مروجي مخدرات، ولصوص بنوك». هنا ما جعل يروج بين الإيطاليين تعبيرات جديدة مثل قنر كمغربي. كلمة مغربي - يختتم وقاص - دخلت في المصطلحات الإيطالية لتشير إلى شخص دنيء.

ظاهر لعماري في قصته «فقط آنذاك أنا متأكد من أنني سأفهم» يروي قصة بوهر مهاجر جزائري في فرنسا يعود إلى مسقط رأسه بسبب وفاة والده. لعماري يرسم بالإيطالية نمطاً سردياً كان موجوداً من قبل في أدبيات أوربية أخرى.

حسب رأي غراتزيللا باراتي، Graziella Parati، بروفيسورة في الأدب المقارن في معهد دورتموث، الولايات المتحدة، «إد الموضوع لا يتعلق بافتراض» إفتقار محتمل للغة أو للأدب الإيطالي، ولكن بافتراض إعادة كتابة العلاقة بين الإيطالية والأدبيات الأوربية الأخرى، التي تأتي منها أيضاً الأنماط الأدبية التي يستوحي منها المهاجرون الذين يكتبون».

من «أصوات قوس قزح» إلى «موزاييك من الحر» أطولوجيا الإصدار الثاني من مسابقة إكس & ترا لعام 1996، نجد أنفسنا أمام تغيير في المسوغات التي تدفع للكتابة. من المطالبة بالحقوق، إلى إثارة الحوادث العنصرية والصدام مع الإيطاليين إلى موضوع العزلة المزدوجة. عزلة لم تفرض فقط، ولكنها ابتدعت أيضاً كما في قصة محمد خلف. «البحث عن عزلة داخل العزلة - تقول غراتزيللا باراتي - هذا موضوع شائع في الأدبيات الأخرى، كما في الأدب الأفرو - أمريكي مثلاً، ويحكي عن الرغبة في إيجاد حيز آمن، بعيد عن العيون، عن الأسئلة وعن الأحكام المسبقة في اختلافك عن الآخرين».

ثم هنالك دعوة ملحة من قبل بعض الكتاب المغتربين، لتشكيل فعل مقاوم ضد تلك النظريات والنقاشات القادمة من الأعلى حول المهاجرين وخبرتهم، لأن «الهجرة هي انتقال الروح من جسد إلى آخر»، كما تكتب الأرجنتينية كليمنتينا ساندرا أمندولا Clementina Sandra Ammendola. تعني احترام القصص الخاصة الوحيدة القادرة على تشكيل التاريخ بحق. وهكذا تتحول الأمور الشخصية إلى رمز

للمأسي الكونية، كما في حال يادرانكا هودتشيش، مهاجرة من يوغسلافيا السابقة التي اضطرت أن تعيش المنفى، لتستطيع أن تهرب من الحرب التي تعيش مع أمواتها ودمارها في أعماقها. فمن السهولة العودة - تكتب يادرانكا - إذا كنت تعرف إلى أين. من جهة تفهم أنك في الحقيقة لا تنتمي إلى أحد حتى إلى نفسك، حياتك خرجت عن مسارها، أنت ملتبس من دون أن تقترب ذنباً. ربما يادرانكا كانت تشعر بأنها ملتبسة لأنها أنقذت نفسها بالهرب، وكان ينمو فيها الإدراك بأن لا شيء سيكون كما ذي قبل. الوطن لم يعد له وجود أبناؤه ملتبس، سرايفو، رمز التعايش بين شعوب مختلفة.

يادرانكا كانت تعيش مأساة منفى بلا عودة، لأنها كانت قد حُرمت من المكان ومن الزمن. كل ماضيها كان قد تمّ شطبه وكانت تعرف أنه، سواء في سرايفو أو في إيطاليا، كانت ستعيش مستقبلها بين الغرباء. ألم داخلي عميق لم تستطع يادرانكا أن تتحمّله؛ لذا فضلت الموت عليه.

فذاكرات في الحقيقة الصادرة في عام 1997، هي الأنطولوجيا الثالثة. السيرة الذاتية أصبحت من مخلفات الحقبة الأولى للكتاب المعترين، بينما بدأ التركيز على المونولوج الداخلي فوق كل شيء، في قصة بيت من الماء، الذي يتعمص فيه المؤلف يورغي كانيفا أليس شخصية امرأة من جزر الرأس الأخضر، أكوا، التي تقرر تتبّع المسار العكسي لخطوات جدتها الإيطالية التي سافرت إلى أمريكا، لتوقف فيما بعد في جزر الرأس الأخضر. أكوا ترجع إلى إيطاليا بفضل التدخل السحري لكوخها الذي كانت تودعه أسرارها.

أحد الجوانب المتجددة للنصوص المشتركة في الإصدار الثالث لمسابقة إكس & تراء ظهور تأثيرات واضحة للأدب الإيطالي فيها. أولهم الشاعر الألباني كاظم حيدري الذي يعكس أصداً أونغاريتية (نسبة إلى الشاعر الإيطالي الكبير جوزيبي أونغاريتي Giuseppe Ungaretti) في قصائده، وينضم إليه ميكيل أكيرا ياماشيتا الذي يروي هويته المزدوجة كياباتي وإيطالي مقارناً كلا الجانبين في حوار، مقلداً فيه الأوبريتات الأخلاقية لجاكومو ليوباردي Giacomo Leopardi.

تمص ياماشيتا - نقول غراتزيللا باراتي - يفتح أيضاً فصلاً جديداً في الأدب الإيطالي، الذي يجب أن يكون مكرساً لأعمال الجيل الثاني من المهاجرين الذين سيكونون أصحاب تهجين ثقافي معقد ما بين الثقافة الخاصة والعامة.

التيارات الغالبة في المجموعة القصصية «فكرات في الحقيبة» هي العودة، حدثت سواء كرحلة نحو مسقط الرأس أو نحو الذات. إنها إعادة امتلاك الهوية باستعادة الذاكرة، إعادة امتلاك تظهر أيضاً في استخدام اللغة الإيطالية التي تضاف إليها كلمات من اللغة الأم، كما في قصة «عندما سأعبر النهر» للكوسني كوملا إيسري، من التوغو» الكلمة شيء مقدس يقول الكاتب، ويصف القدرة العلاجية للكلام في بلده الأصلي مستعيناً أيضاً بحكمة الأقوال المأثورة القديمة. والكلمة بالضبط هي التي تجمع الأجيال المختلفة، المهاجرين من الريف إلى المدينة والمسنين في القرية. في الأنطولوجيا الرابعة لمسابقة إكس & ترا التي تحمل عنوان «أقنار معلقة لوجوه في الطريق»، يمكن القول إنه بدأت تظهر بوادر ميلاد «تجمع كتاب أدب المهجر الإيطالي».

كما في حال كاظم حيدري الذي، بعد أن فاز بجائزة مسابقة إكس & ترا في عام 1996، حصل في عام 1997 على جائزة يوجينيو مونتالي، إحدى أرفع الجوائز التي تمنح للشعراء الإيطاليين، ثم يوسف وقاص، الذي نال جوائز عدة ووسام استحقاق ثقافياً من رئيس الجمهورية (1998) مع وقاص، روزانا كريسييم دا كوستا، كوسني كوملا عصري، مارثا ألفيرا ساتيسو، كريستينا دي كالداس بريتو كليمنتينا ساندر أمندولا وآخرون كثيرون.

بالإضافة إلى ذلك، إن هنالك مساواة في الإبداع ما بين الكتاب والكاتبات، له مغزى كبير، لأنها ظاهرة لم يتم تسجيلها في الأدب الإيطالي الرسمي في القرن العشرين.

في الأنطولوجيا الخامسة لمسابقة إكس & ترا التي تحمل عنوان «كلمات ما وراء الحدود» (فارا للنشر 1999) منحت الجائزة للكاتبة ياديلين مايالا غانكيو من الكونغو برازافيل، الذي نشرت له دار نشر فيلترينيلي في عام 2001 رواية «روميشتا وجوليو». قصة «إس. دي» تبعت على التحريض. المؤلف استخدم كلمات قاسية أحياناً مهينة وقنرة، ويبدو وكأنه كان يريد أن يوسخ اللغة ليجعل جو «البوساء» من مجتمع مستقبلي؛ حيث الظلم والتجاوزات هو سيد الموقف.

وبهذه الطريقة ينسج حبكة خيال علمي مع تبادل للمخلوقات ما بين كوكب الأرض وكوكب «أناركياء». ولكن التجربة السردية الأكثر نجاحاً كانت لمارثا ألفيرا باتينيو في قصتها «غرق». عملياً، الكاتبة تترجم نماذج لغوية تم استلافها من التراث

الثقافي الكلاسيكي للمغرب (الإنيادة لفيرجيل)، مسقط إياه في الهجرة الحالية لبلدان ذات تقاليد ثقافية مختلفة؛ النتيجة هي سقوط في الهاوية عبر رحلة متاهية في البحر، كناية عن السفر داخل الروح الإنسانية للشعوب.

في «أرواح في السفر» (أ.دي. إن. كرونوس 2001)، الأنطولوجيا السادسة لمسابقة إكس & تراء تسيطر ثيمة العودة التي تصبح ملحّة لفهم القصة الذاتية للهجرة. العودة، كما يشهد عليها كل من فاطمة أحمد، كارلوس رودريغيز، وخوان كارلوس كالديرون تعني فهم أنفسنا، استيعاب الماضي لكي نستطيع أن ننظر إلى الأمام في المستقبل. خاصية معروفة في هذه الأنطولوجيا هي سرد الموطن الأصلي ككناية داخلية لتأكيد الهوية الخاصة. إنه غوص في الروائع، في الحسية، في السحر ولكن في القسوة أيضاً، وفي العنف في بلاد لا قيمة لكرامة الإنسان فيها. ها هي إذن الهجرة تتحول إلى صرخة حرية.

لماذا قرر المهاجرون القادمون من دول مختلفة الكتابة باللغة الإيطالية؟

طاهر لعماري، مستشهداً بحملة لكلود ليفي شتراوس: «إذا كان الاختلاف يجعلنا التشابه هو الذي يجعلنا يبقى معاً»، يلفت النظر إلى أن «العلاقة مع اللغة هي كالعلاقة مع امرأة؛ أي أنه لا يمكن إلا أن تكون علاقة محكومة بالأحاسيس. أن تكتب بالفرنسية أو بالإنكليزية يعني (أو على الأقل إذا كنا نتوهم بأن ذلك ذو مغزى) الكتابة إلى جمهور عالمي عريض بسبب انتشار هذه اللغات نفسها. أن تكتب بالإيطالية، في الوقت الحالي، يعني أن تكتب بعض الشيء لنفسك، لأصدقائك، من دون أن تأمل أن تقرأ من قبل أشخاص كثيرين. الكتابة هي فعل ولادة، والكتابة بلغة أخرى هو تعמיד ثان، لأنه يعني وضع جنود. ولكن يتطلب أن نعرف أننا سنعيش لفترة من الزمن في حالة اعدام وزن، لأن تعلم لغة مجتمع ما يعني أيضاً أن تحلم بتلك اللغة؛ هذا الذي يفرض التصادم مع أصولك، مرحلة مهمة لكي تمتلك جنورك الأصلية. بهذه الطريقة، الاندماج يعني أيضاً أن لا تنصهر، ولكن أن تجلب شيئاً مختلفاً.

كلما أنسى أكثر جنوري، نكهاتي وعطوري، كلما أعمل أكثر بالذاكرة، وأعيد خلق جنوري التي أستطيع في النهاية الكتابة عنها. ثم إن الإيطالية هي لغة غيرة: أعرف الكثير من الأجانب الذين يتكلمون العربية، وغالباً ما يستخدمون كلمات إيطالية في أثناء الحديث، لأن الإيطالية هي لغة تسيطر على المرء، وتخرج عفوية من الشخص الذي تسيطر عليه. ■

# صوت جديد في الأدب الإيطالي : المهاجر

البروفيسور ارماندو نيبشي<sup>(\*)</sup>

ت: يوسف وقاص



بينما كنا نقرب من عتبات القرن الجديد، لوحظ وجود ظاهرة جديدة تماماً في محيط تراثنا الأدبي، ألا وهي المساهمة التي قدّمها كتاب «ليسوا إيطاليين، ولكن يكتبون باللغة الإيطالية». عالم غني ما زال في حاجة إلى تقييم. فلنأخذ النموذج الفرنسي وما يسمى بالأدب الفرنكوفوني، لكي نستوعب أفضل، بالأسلوب المقارن حيث كما كان يقول الفيلسوف نيكولو كوزان، إنه أفضل أسلوب لأي بحث - ظاهرة أدب المهجر الحالي في إيطاليا وفي أوروبا. ظاهرة بدأت في نهايات القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين.

---

(\*) بروفسور في الأدب المقارن لدى جامعة لاسالينزا - روما.

الأدب الفرنكوفوني هو أدب مُنتج ومقروء من كُتّاب وقرّاء ينتمون إلى المستعمرات الفرنسية السابقة، أمم مستقلة منذ أمد ومنتشرة في كل أنحاء العالم (دول المغرب، أفريقيا الغربية الفرنسية، الكاريبي، كويك الخ). الكُتّاب، في هذه الحالة، يختارون استعمال لغة راسين، بلزاك وبودليير، أو بالعكس، يختارون الكتابة باللغة الوطنية، العربية (كما، بشكل عام، في دول المغرب) أو باللغات الهجينة (في الكاريبي، فوق كل شيء). هذا الأدب الفرنكوفوني يمكن أن يُعدّ ظاهرة أدبية تعود إلى حقبة ما بعد الكولونيالية، سواء بمعنى أدبي أم بمعنى اجتماعي وسياسي. أيضاً: هنالك كُتّاب يستخدمون اللغة الفرنسية كالمهاجرين إلى فرنسا، لأسباب مختلفة، ولكنهم أجانب، وليسوا من رعايا المستعمرات السابقة: إنها حالات مهمة جداً وذات امتداد عالمي؛ مثل صامويل بيكيت الحائز على جائزة نوبل، ويوحين يونيسكو، ميلان كونديرا، والأرجنتيني هيكاتور بيانتشوتي، فيما إذا أردنا أن نذكر أكثرهم شهرة وأيضاً: هنالك كُتّاب من أصول مهاجرة وما بعد الكولونيالية، الذين يعيشون في فرنسا، مثل المغربي طاهر بن جلون. وهنالك كُتّاب ينحدرون من مهاجرين تمّ تحييدهم إلى الفرنسية، مثل «الإيطاليين» كافانا وإيتزو. في النهاية، هنالك كُتّاب من أبناء مهاجرين من المستعمرات السابقة، مثل الكتاب البوير، أذكر الجزائرية نينا بوراوي، وحتى مهاجرين من الجيل الأول والجديد مثل كليز ببالا، كاميرونية الأصل. كلتا هاتين راوية وترجمت أعمالهما إلى الإيطالية، أو الهنغارية الفرنكوفونية السويسرية، أغوتا كريستوف. ويضم الأدب الفرنكوفوني بين طياته، إذن، - لكي نسط الأمور قدر الإمكان، كُتّاباً فرنسيين لغوياً فقط، وكتّاباً مهاجرين وأبناء مهاجرين يعيشون في فرنسا، أو في سويسرا الفرنسية. بينما الأدب الإيطالي المكتوب من قبل أجانب باللغة الإيطالية، هو أدب المغتربين. «فوق كل شيء» - بمعنى المحدود - أي: إن الهجرة الكبيرة المعاصرة (كما سماها الكاتب الألماني هانز ماغنوس إنزيسبيرغر في عام 1992) باتجاه معظم القارة المتحدة، التي تتقدم في



اتحادها، يكفي أن نذكر فقط الانضمام الأخير لرومانيا وبلغاريا في الأول من كانون الثاني 2007، شعبين مشهود لهما بالهجرة (رومانيا بشكل متواصل) باتجاه أوروبا الغربية (السابقة)، لا يمكن، ويجب ألا تكون، على أي حال، متصورة ومستوعبة خارج المنظور العالمي لمسألة ما بعد الكولونيالية، وأن هنالك كتاباً مهاجرين يكتبون بالإيطالية قادمين من مستعمراتنا السابقة الأفريقية، مثل الصومالي غاران غاران، وعلي مؤمن أحدهما روائي، والثاني مؤرخ محترف أيضاً، والاثنان أجبرا على ترك إيطاليا، بسبب عدم توفر ضمانات كافية في مجال العمل: الأول باتجاه الولايات المتحدة، والآخر باتجاه استراليا) وآخرون يعيشون في إيطاليا. إذن، كما يمكننا أن نلاحظ، يمثل أدب المهاجر الإيطالي عولمة حقيقية وواقعة للثقافة الإيطالية، لأنها قادمة من كل أنحاء الكوكب ولأن اختيار الكتابة بالإيطالية شرط جديد تماماً من وجهة نظر التبادل الثقافي، لأن الكتابة هي عبور لغوي - ازدواجية اللغة. الإيطالية، في الواقع، ثمرة منجز جاهز للفتنة في حقبة حياة واحدة، بُثرت إلى الصف من صدمة الهجرة وحُفظت (بمعنى معاكس لمعادلة إلياس كانيثي، بينما أكثر قرباً إلى «الحفظ» في الكتابة على الحاسوب) في لغة جديدة تماماً. كما يقول صديقي الكاتب السوري يوسف وقاص: «أفكر بالعربية وأكتب بالإيطالية». في الحقيقة، نحن نشارك في إيطاليا على ميلاد تعبير أدبي عام (بمعنى أن كل التيارات الأدبية، حتى تلك المختلطة ومنتعدة الثقافات، جديدة تماماً، هجينة، أذكر في هذا الصدد الرواية التي صدرت حديثاً للجزائري طاهر لعماري، الأسماء الستون للحب) استثنائي؛ حيث يجب أن يجد مكاناً له في المقارنات التاريخية - النقدية للأدباء الإيطاليين، بجانب «الجديد» المضجر والخائق للكتاب المحليين، الجامدين والناطقين بلغة واحدة.

حالياً، من يريد أن يعرف أكثر، يمكن أن يلجأ إلى الأنطولوجيا النقدية والنصبة التي أشرفت عليها لحساب دار نشر «تشيتا أبيرتا»، «الكوكب الإيطالي

الجديد». أدب المهجر في إيطاليا وفي أوروبا، وبتك البيانات «باسيلي»، المرتبط بموقع قسم الدراسات الإيطالية والفنون المسرحية لدى جامعة لاسابينزا - روما. أنا أعتقد أن أدب المهجر في إيطاليا هو «درة» ذات قيمة كبيرة في تفاعل الثقافات لنا نحن الذين نقرؤه بالإيطالية: يفيد في عولمة تفكيرنا، لا أقل ولا أكثر. ■



# العيش في المنفى

خوليو مونتيفرو مارتينز

ت: يوسف وفاس



خوليو مونتيفرو مارتينس:

من مواليد نيترو، البرازيل، عام 1955. عضو شرف في الكتابة لدى جامعة أيو، الولايات المتحدة الأمريكية، درس الكتابة الإبداعية في معهد غودارد في ولاية فيرمونت (1979-1982)، في الورشة الأدبية الأمريكية، ريو دي جانيرو (1982-1991)، في معهد كاموس، لشبونة، (1994)، في الجامعة الكاثوليكية في ريو دي جانيرو (1995)، وما بين عامي 1996 و2000 نظم دورات في مدن مختلفة في مقاطعة توسكانا (إيطاليا)، وهو أحد مؤسسي الحزب الأخضر البرازيلي والحركة البيئية «أوس فيرديس». محام في الحقوق الإنسانية في ريو دي جانيرو، كان مسؤولاً عن حماية أطفال الشوارع. نشر في مسقط رأسه تسعة كتب ما بين مجموعات قصصية، روايات وكتب نقدية، من بينهم «تورباليوم» (1) (آتيكا، سان باولو 1977)، «سابا كيم

تساو؟ (2) (كوديكريه ريو دي جانيرو 1978)، إلى الغرب من لا شي» (3) (سينغليساو برازيليريه ريو 1981)، ومساحة خيالية (4) (أنيما، ريو 1987). في إيطاليا، نشر هشار الفكرة (بيتي بومس أن بروس، مع صور أصلية لآنزو تشي، فيفالندي & بالديكي، بوتنديرا 1998)، المجموعة القصصية قصص ليطالية (يسا، ليتشه 2000)، قشغف الفراغ (يسا، ليتشه 2003)، «الفة الأم» (يسا، ليتشه 2005)، و«الملحمة» قصة نشرت في الأنطولوجيا «لسا للبيع - أصوات عبد السلطة» (إعداد ستيفانيا سكاتيني وبيي سيياسته، ومقدمة لفورمو كولومبو، أركاتا للنشر/ لا أونيتا، روما 2002). نشرت أشعاره في مجلات عديدة، من بينها المجلة الشعرية الفصلية العالمية «صفحات» والمجلة الإلكترونية «القبلي»، وفي الأنطولوجيات محدودة القصيدة. أشعار المفتريين بالإيطالية، (فلورنسا وله ليتشه 2006) و«الخارطة الجديدة: الشعراء المفتريون في إيطاليا» (لوس أنجلس، غرين إتيشر 2006). وهو صاحب فكرة «الكتابة ما خلف الجدران». حالياً يعيش في مقاطعة توسكانا حيث، بالإضافة إلى تعليم اللغة البرتغالية والترجمة الأمية لدى جامعة الدراسات في بيزا، يدير ويدرس في الورشة الروائية التي تشكل جزءاً من الماستر في مدرسة سارافانا في لوكا، وهو رئيس تحرير المجلة الإلكترونية «سارافانا» أيضاً.

## الحيش في المنفى

دُتو مَرَّ

كلمات متضادة تقريباً.

مجموعة بحالما

الغيت،

ثم استبدلت

بمجموعة أخرى.

## عملية وجودية غير مسبوقة

أولادي

يتكلمون لغات عدّة

و أنا أيضاً،

بين الحلم واليقظة،

أصغي إلى لغات مختلفة

داخل رأسي.

توترت أعصاب الحزن

من العطر

من القهوة التي طجنت نواً.

من البؤسفي،

من القرقة،

من ثياب كُوِيَت نواً،

من العشب الذي جُذِمَ نواً

الذي يهب في الريح

عبر النافذة المشرعة

منفي،

نبهذ مسكوب

على خوان من الفضة

بينما الفناجين

تبقى فارغة.

منفى،  
قفص بلا قضبان  
مُخميّ من بُعد  
قلقنا  
الذي لا يُمكن تخطيه

منفى،  
فراشة ليلية قُذفت إلى البحر  
من الريح الشرقية  
مع رمل  
الصحراء.

هناك شيء مئي  
ينتظرنني  
في الأرض التي سافرتُ منها  
انتظار عديم النفع،  
التباس

إذا ما التقينا اليوم  
فلن نستطيع  
أن نتعرف إلى بعضنا.  
حياة هي دمارو دي كازارز،  
والأخرى رمل

إنسان يتحجر

بينما الآخر يتفتت.

منفى،

رقى نساء

رائعات

ملطحات

بأخبار نساء

محضرات.

منفى،

رقص نائس

بلا موسيقى،

أجساد تتخبط

بين معاناة الذكريات

لتطلق إيقاعاً مميتاً،

ولكنه غلط

أداجو (1) بلا اللبغرو (2)

رثاء للأحياء.

أعيش المنفى

كمهرجان ماتمي،

مُجهزاً نفسي بشكل سخيف

للغموض

تراجيديا كلاسيكية.

أن تموت في المنفى.

أن تلفظ النفس الأخير  
في الغربة،  
و أنت غائب أبدأ  
من نعمة بيتك.



(1) حركة موسيقية متوسطة البطء. Adagio

(2) حركة موسيقية سريعة. Allegro ■

ARCHIVE



## مناجاة

قيدا باردياز<sup>(\*)</sup>

ت: يوسف وقاص

المسافة كانت كبيرة،  
من الحافة الحديدية لإحدى الشرفات  
لغاية فناء دار مجهول الاسم  
ضائع بين الكثيرين.

المسافة كانت كبيرة  
ولكن على مرمى من نظري  
ولكن على مرمى من ابتسامته  
(مضادة من الحافة الذهبية لشعرة)  
التي تفيض هادئة  
سخية

---

(\*) قيذا باردياز ولدت في طهران، إيران، في عام 1959، ونشأت في إيطاليا منذ أكثر من عشرين عاماً. مجازة في العلوم السياسية من جامعة جنوة، وحصلت على دكتوراه في أبحاث العلوم الاجتماعية. مترجمة من الإيطالية إلى الفارسية ومن الفارسية إلى الإيطالية. نشرت في مجلات عديدة ترجمت لشعراء وروائيين معاصرين إيرانيين، من بينهم غاروق فاروقزاد وصديق هدايات.

لا يمكن تفسيرها.

المسافة كبيرة.

من مجاميل الماضي

إلى جليلة الحاضر

ولكن عند ذكر اسمك

أذكر أنني كنت ادعوها «فاتنة».

هي لا تعرف أنني اليوم أفكر فيها.

وانت

لن تعرف أنني في يوم ما

سأفكر فيك! ■



# انتظار

ماركو سايا<sup>(\*)</sup>

د: يوسف وقاص

اصغوا إلى أصوات الشعب  
اليوم صامت  
اصغوا إلى كلمات الناس  
غداً سيكون الوقت متأخراً كثيراً  
الساحات الآن فارغة  
حمامة تنقر فئات خبز  
مارُ تنقطع طريقه مع سائح ثائه  
شرفة فارغة تنتظر  
أن تدعثر الريح الغبار... ■

(\*) ماركو سايا ولد في بويس آيرس، الأرجنتين، في عام 1953. يقيم في ميلانو منذ عام 1963 حيث يعمل حالياً في مجال المعلوماتية. بعد نشر مجموعته الشعرية الأولى "كفى من شمع" (2001)، تبع ذلك المجموعات الشعرية "من تحكي عن نفسك" (2003) و "نحن، ذرات تبحث عن نوات" (2005).

# حديقة الطفولة

ناتاليا سولوفيوف<sup>(\*)</sup>

ت: يوسف وفاس

حديقة طفولتي كانت نمو تحت تأثير كوكبين أساسيين وحمايتهما: الشمس، كان أبي، والقمر، كانت أمي. أبي وأمي كانا يتواجدان سرية يوم الأحد وأيام الأعياد فقط، بينما في بقية الأيام، عندما كان يتواجد الأول، يكون الثاني غائباً، وبالعكس. هذا التناوب في العناية بي، كان مرده إلى الاختلاف في ساعات العمل لكليهما. أمي كانت طبيبة أمراض داخلية، تخرج في الساعة السابعة صباحاً لتذهب إلى المستشفى. كانت تقطع ثلاثة كيلومترات في أزقة ضواحي موسكو بخطوات سريعة، مختصرة بهذا مسافة الطريق. لو استقلت الترام، لاستغرقت نصف ساعة أكثر. كانت متمرسية في المشي، ومقدرتها هذه لازمتها حتى أواخر عمرها.

---

(\*) ناتاليا سولوفيوف Natalia Solovieva من مواليد موسكو 1946 تعيش في بلدة «كاردانو ألي كامبو» (إيطاليا) منذ عام 1973. مهندسة ميكانيك وتعمل في حقل الترجمة التقنية. في عام 1998 فازت بمنحصة مع مترجم هذه القصة بجائزة «إكس & تراء» وهي مسابقة أدبية مخصصة للناشرين الذين يكتبون باللغة الإيطالية.

أبي كان مُعَدَّ حَرْبٍ من دون تصريح بالعمل، وهذا يعني أن الأطباء كانوا يعدونه حالة ميؤوساً منها. كان يتقاضى من الدولة أدنى راتب تقاعدي، ولكي يساعد العائلة كان يشتغل كحرفي في البيت. كل صباح هو الذي كان يوظفني.

ذكرياتي تعود إلى الحقبة التي كنت أملك فيها سنتين ونصفاً من العمر، عندما كان يظهر وجه أبي البشوش ورأسه الأضلع تقريباً، وأنا غارقة في دفء النعاس الصباحي (كان قد بدأ يفقد شعره منذ أن كان شاباً).

كنت مسرورة من إيقاظي، أجد المدفأة مشتعلة، في الغرفة الصغيرة كان يُحسُّ برائحة الدخان وطققة الخشب الذي يتوقد. بينما كانت الشمس الصباحية ترسل ضياء زائفاً عبر النافذة ذات الزجاج المكسو بالجليد تقريباً.

في أثناء النهار، عادة ما ينقش الحليد، ولكن في أثناء الليل، كان يتشكل من جديد.

وجه أبي المنحني فوقني كان يغمري بالنغمة، كنت أمسك بتلابيب الخصلات القليلة المتبقية من شعره وأشدها. كان ذلك أسلوبي في التعبير له عن محبتي. كنت أحس في داخلي بسعادة غامرة، وأتلق نهاراً رائعاً مليئاً بالضوء، بالثلج وبجرونا السريع على الزحافة.

كان أبي يساعدني في ارتداء ملابس، ثم يحضر طعام الفطور لكلينا. كان يُنظف الطاولة من الطبق الصغير الذي يحتوي على قشور بيضتين، ومن الفنجان الفارغ الذي تركته أُمِّي قبل أن تخرج بسرعة. ولكي يجعلني أصل إلى مستوى الطاولة، كان يسندني على وسادتين فوق الكرسي، وكان يربطني على المسند بحزامه العسكري. ذات مرة كنت قد جربته على جلدي، عندما عصيت أُمِّي وأنا في الثالثة عشرة من عمري.

أبي كان يجلب من المطبخ طبقين من الكاشا (عصيدة الشوفان)، محضرين توتاً، ويتساعد منهما البخار بعد، وبعضاً من الشاي الساخن. كنا تناول طعام الفطور ونحن جالسان الواحد تجاه الآخر. كان سريعاً جداً، ينتهي من تناول

طعامه في أقل من دقيقتين، بينما أنا لا أزال أحاول أن أستخرج بالملقعة من مرطبان المربى الذي كانت قد حضّرتَه أمي، هو كان يذهب إلى الردهة؛ حيث كانت توجد ماكينة الحياكة. يضع الخيوط في مكانها ويبدأ بالحياكة. الماكينة يدوية. ذراعاً أبي كانتا تحركان العجلة المعدنية، وتنتقلان من اليمين إلى اليسار، ومن اليسار إلى اليمين، ومن اليمين إلى اليسار.

كنت أنتهي من تناول المربى، وأذهب لأراقب أبي وهو يعمل. رائحة الزيت تفوح من الماكينة. كنت أرقد بقربه على السجادة. جبينه يزخر بحبيبات العرق ورأسه المدور يلعب مثل مدفأتنا المغطاة بأجرة لامعة. بعد فترة، كان يخلع قميصه لأنه يشعر بالحر. كان يملك ذراعين ضخمين ومفتولين، بعروق منتفخة. على الجانب الأيمن، من العنق حتى الكتفين، تبرز ندبة بنية.

كنت أعرف أنه عندما كان في الجبهة، شظية قنلة اخترقت عنقه واتغرست في الرئتين. جدتي كانت تقول بأنه يعيش بمجرة عندما كنت أسأله عن حجم الشظية، كان يشير إلى ظفرو إبهامه. ذات يوم، آخر من رأى النور من قطة جيرثا، خدشني بسما كنت أحاول أن أذوقه قليلاً من المربى. كان قد ألمني، وخرج الدم من الخدش. عندما فكرت بالمخلب الصغير للقط والشظية التي أصابت والدي، تخيلت أسداً وهو يفرز مخالبه في عنقه.

عندما بلغ عمري ثلاث سنوات، بدأت في ارتياد روضة الأطفال. ما زلت أذكر ضجيج الترام وصريه فوق السكك المتجلدة في قلب الشتاء. بعد أن كنت أصعد بجهد الدرجات الثلاث، بمساعدة أبي، كنت أجد نفسي داخل عربة موصدة بنوافذ متجلدة، تفص بأناس تتنفس. كان الجو يفوح برائحة المعادن والألبسة الصوفية، وكنت أفكر بأن الناس يتنفسون لكي يدفئوا الترام.

أبي كان يسألني: هل يدك باردتان؟. كنت أجيب بنعم، حتى عندما كنت لا أشعر بالبرد. كان ينزع من يدي القفازات ويدفئهم بلهائه، يقول لي شيئاً مرحاً ويضحك. كان يبدو كأنه يدفئ الأثير حوله أيضاً.

في تلك الحقبة، كانت قفازات معظم الأطفال في روسيا مربوطة بالمطاط. على الأرجح، إحدى الأمهات اليائسات كانت قد اعتمدت هذا الحل، بعد أن تكرر فقدان القفاز للمرة المئة لأحد أبنائها الكثيرين. كانت تستعمل لهذا الغرض قطعة مطاط عادية طولها متر واحد تقريباً، وتحاك من أحد أطرافها على حافة القفاز الأيمن، والطرف الآخر على حافة القفاز الأيسر. كان المطاط يعلّق على رقبة الطفل مثل الوشاح، بعد أن يرتدي القفازات. وبعد ذلك، كان الطفل يرتدي المعطف، وفي أثناء اللعب عندما كان الطفل يشعر بالدفء، وينزع قفازاته بطريقة لا إرادية، كانت تبقى معلقة بالمطاط ولا تفقد. طفولتي الأولى كانت قد انتهت، عندما توقفت أُمّي عن وضع المطاطات لقفازاتي، وشعرت حينذاك بأن مسؤولية عدم فقدانها باتت تقع على عاتقي.

بوصولنا إلى موقف مدرسة الروضة، كنا ننزل من الترام. أنا كنت أركض أمام أبي، وهو كان يتظاهر باللاحاق بي كنت لا أشعر بالرد القارس؛ يترامى لي وكأنني أسبح بين طبقات الهواء الشوي، البارد والكثيف كماء النهر في قرية عمتي. كنت أضحك بسرور، وكان يترامى لي بأنني أصبحت كبيرة، جميلة وجذابة جداً. فرأت في مكان ما أن أول رجل يملك شعريين بأنك أنتى هو أبوك، وهذا صحيح. في الثالثة من العمر، كنت سعيدة، محبوبة ومسرورة. إذا كانت أنوثتي قد أصبحت فيما بعد مستقرة ومرضية، فالفضل يعود لأبي، لحنانه وصبره.

الصدقة الوطنية فيما بيننا دامت ثلاثين عاماً تقريباً، لغاية ما رحل. ذات مرة، عندما كان يشكو من مرض القلب، بينما كنا نتمشى في الشارع، صادفنا عجوزاً يمشي متكئاً على عصاه، كان ظهره محنياً للدرجة أنه كان مضطراً لأن ينظر دائماً إلى الأرض. اكفهر وجه أبي: «لا أريد أن ينتهي بي الأمر هكذا»، قال لي، وهو يشير بنظرته نحو العجوز الذي كان يجرجر نفسه أمامنا.

لم يكن يرغب في العيش، وهو مضطر إلى أن ينظر دائماً نحو الأرض: كان قد ولد كي يكون محاطاً بالسماء الزرقاء، كنجمة صغيرة، كالمصافير التي كان يحبها كثيراً، ويتبعها بنظرات مليئة بالإعجاب من تحليقها الحر، دائماً نحو

الأعلى. كان إنساناً بسيطاً، فناناً في الحياة: كان يستطيع أن يوازن القوى المتضادة بيني وبين أمي، بين أمي وأقربائها. كان المحرك لأجمل الأمسيات التي قضيتها مع أبناء عمومتي: ألعاب، أغان، ضحك ومرح.

و السماء، التي أحبها كثيراً، أصغت إليه. مات مستقيماً وجميلاً، كشجرة بترت فجأة: شمس صغيرة مليئة بالدفع وبالفضياء كانت قد انطفأت. كان لا يريد أن يصبح عجوزاً، ولم يصل إلى تلك السن.

في تلك الأعوام، عندما كنت ما أزال صغيرة جداً، كنا نعيش في بيت خشبي في أحد ضواحي موسكو، غرفتان متواضعتان؛ إذ كانت جدتي من أمي قد اشترته بعد الاستيلاء على بيتها الكبير. زوجها كان خورياً لبلدة قريبة من موسكو. في أثناء حكم ستالين نفى إلى سيبيريا، أجبر أولادهم الثمانية على التشتت في أنحاء البلاد.

أمي، التي كانت أصغر أخواتها، بقيت مع جدتي. كانت تعمل ممرضة في أحد مستشفيات موسكو، وتدرس في الليل لتكون طبيبة. الجدة ماتت قبل الحرب بقليل، وأمي تطوعت لتلتحق بالجبهة. هنالك تعرفت إلى أبي، وتزوجته. كانت طويلة ورشيقة، بوجه متطاوّل وشاحب. عندما ولدت أنا، كانت نحيفة جداً. تملك شهية كبيرة، ولكنها تكتفي بالقليل لتدعنا نأكل أكثر أنا وأبي. منذ أن كان عمرها خمسة عشر عاماً كانت قد أجبرت على أن تخفي الحقيقة حول نفى أبيها، وهذه الصدمة أثرت كثيراً في سلوكها مدى الحياة. كانت محافظة جداً، ومحاطة بهالة من الغموض. منذ أن كنت طفلة، كان هدي هو اكتشاف كل ما كان يعكّر صفو حياة والدتي، وكل ما كان يتعلق بالحياة المعذبة لعائلتها.

كانت تملك شخصية غير مستقرة، بارتفاعات وانحدارات مثل العذ والجزر؛ حيث كنت أشعر بتأثيرها، وهي تتموّج حولي وحول أبي.

كانت تبدو باردة لأول وهلة، بعكس وهج أبي. كانت تملك هبة فهم الآخرين، ومقدرتها هذه ساعدتها على أن تعيش سنوات النظام، عندما ملايين من النساء



والرجال اليافعين، كانوا قد أرسلوا إلى المعسكرات النائية للأشغال الشاقة بسبب خطأ تافه، بسبب ألفة في غير مكانها، بسبب نكته سياسية. بسبب لا شيء.

كانت قد تعذبت كثيراً، وفي أواخر حياتها خضعت شخصيتها لتحول ملحوظ: اختفت التقلبات، بينما احتفظت بهدونها ودبلوماسيتها.

في أثناء طفولتي، كنت متعلقة بأمي بطريقة غير معقولة، كأن حبل السرة بيننا لم ينقطع أبداً. لحسن الحظ، مع مرور الوقت، هذا الارتباط تحول إلى حب كبير. بدأ لقائنا وتفرقنا وعمري ثلاث سنوات.

أطفال الروضة التي كنت أرتادها حينذاك، كانوا يُنقلون في كل صيف إلى البيوت الخشبية في الريف، بمحاذاة الغابات، البحيرات والأنهار. هذه الأماكن كانت رائعة. أمي كانت تأتي لزيارتي كل سبت وكانت تبقى معي لغاية يوم الأحد.

في الليلة ما بين يومي السبت والأحد، كنت أنام معها في السرير الكبير داخل البيت الريفي الذي كانت تستأجره نهاية الأسبوع. كانت تصفي إليّ حتى ساعة متأخرة من الليل، وأنا أروي لها كيف قضيت أيام الأسبوع، وهي بدورها كانت تقصّ عليّ حكايات استدعتها في تلك اللحظة. في أثناء النهار كانت تصطحبني للنزهة، وفي ساعات النهار الفائضة، كنا نلتجئ إلى ظل الغابة القريبة. كانت تكشف لي الإيقاع السري للطبيعة، حيث كانت تسترقه بفضل ميولها التأملية.

كنا نجمع طاقات من الأزهار البرية، وهي كانت تصنع منهم أكاليل تضعها على رؤوسنا. إنها عادة روسية قديمة، تقاليد من العهود الفايك. إكليلي كان يسقط باستمرار، وكنت أتركه معلقاً حول عنقي، مثل طفلة بدائية صغيرة.

كنا نمارس سوية لعبتي المفضلة، متظاهرين بأننا حوريات وملكات. أذكر القميص و(البنطلون) القصير اللذين كنت أرتديهما في أثناء الصيف، أمي كانت ترتدي (السارافان)، وهو ثوب طويل بلا أكمام، منقّ بأزهار زرقاء ناعمة على خلفية بيضاء، وشالاً خفيفاً يغطي أكتافها.

فوق مضبة صغيرة بين الأشجار المعمّرة، كنا قد اخترناها كمنصة، كنا نختلق قصصنا الأسطورية.

«أنا الملكة وأنت الحورية»، كنت أقول وأنا أرّتب الإكليل. «أعطني شالك». الشال كان يمكن أن يتحول إلى تنورة جميلة تليق بملكة، بعد أن تشدّ بشريط. في أحد الأيام سمعنا تصفيق عابر سبيل من خلف الأشجار. «تهانّي يا سيدتي، لك ولايتك. أنتما جميلتان جداً معاً».

أجابته أمي بضحكة رنانة كالأجراس الصغيرة، عندما تحركها النسيمات الخفيفة: كانت تبدو مثل حورية حقيقية بإكليل الورود، الذي كانت تحمله على رأسها. كانت أياماً لا تنسى، كنا خلالها وحدنا دائماً، أنا وأمّي. حتى أبي كان مستثنى من هذا التلاحم، عندما كنت أملك أمي، كانت كلها لي.

في مساء يوم الأحد، كانت تضطر إلى أن تمشي ثلاثة كيلومترات على قدميها إلى المحطة لتعود إلى المدينة. كم محند البطة التي كنت أستطيع مرافقتها إليها: هنالك كنت أطلب منها أن تعود وترافقني. وهكذا ثلاث، أربع وخمس مرات، لغاية ما تتدخل عمتي، التي كانت مديرة الروضة؛ إذ كانت تمسكني من يدي وترغمني على ترك أمي، التي كانت تمضي في سبيلها من دون أن تنبس ببنت شفة، وعيناها مغرورقتان بالدموع.

رقة شعور أمي لم تقلّ مع مرور السنين، وحتى إلى وقت كثير فيما بعد، عندما كنت قد تزوجت وأصبح لدي طفلة، علاقاتنا كانت مؤلفة من لقاءات وافتراقات مستمرة. كل رحلة لي إلى موسكو وكل إقامة لها في إيطاليا، كانتا تتصفّان بسعادة اللقاء الكبيرة وألم الوداع.

بيت طفولتي، بالمدفأة المتقدة والنوافذ المتجلدة تقريباً، بقي في ذاكرتي مكاناً للهدوء وللطمأنينة. وعندما كانت مصاعب الحياة تحبط عزيمتي، كنت أعود بخيالي إلى ذلك المكان، أرقد فوق السجادة بجانب والدي، أصغي إلى جلبة ماكينة الحياكة القديمة، أشم رائحة الحطب الذي يشتعل، وبذلك كانت تنتابني الراحة.

عندما أنظر نحو السماء وأرى الشمس التي تغيب على يميني والقمر الشفاف والمرتي جداً على يساري، يتراءى لي كأنني أُلح من بعيد وجه أبي البشوش والتاج المصنوع من الورد فوق رأس أُمي. الآن هما سوية، متحلمان: هذا كان يحدث نادراً عندما كنت طفلة. معاق حرب وابنة خوري منفي هما الآن هناك، في سماء طفولتي، لكي لا يغيبا ثانية أبداً. ■



## مودوو ، عوزين ، مبار

سعيدو موسى پا & اليساندرو ميكليني (\*)

ت: يوسف وفاس

كان مودوو قد قام بجولة طويلة وسريعة عبر «الساقيليو» (1). كان مكسواً كالملفوف، غلالة داخلية، قميصاً وفتيلاً من الصوف، وبسترقة، ورغم ذلك كان يشعر بالبرد والزكام يزداد حدة. كان لا يستطيع تذوق جمال «الساقيليو» حيث في أيام الصيف، كان يراه تحت منظور ثنائي. بالأخص في أثناء الليل. كان يرى المراكب التي تعبره. كانت هنالك أضواء تنعكس على سطح الماء وكان يبدو كأن الماء نفسه يتحرك. الأشخاص ينتعشون بالماء وبالمرطبات المختلفة التي كانت تبدو كأنها تعيد بعث القوة والنشاط فيهم، وتعيد إليهم الحيوية في ذلك المحيط المليء بالأضواء،

(\*) سعيدو موسى پــــا: ولد في دكار عام 1964 وهو مقم في إيطاليا منذ عام 1988. أليساندرو ميكليني: ولد في ميلانو عام 1951، عمل مستشاراً لدان تشر، والآن يعمل موظفاً فني مكتبة عامة.

التعاون بين الاثنين أخذ طريقه في بدايات التسعينيات؛ حيث نشر ا سوية عملين أدبيين موحدا حمادي» و«ذاكرة أ». سعيدو موسى با يتابع نشاطه الأدبي عن طريق المبادرات القتربوية والثقافات المختلفة وغيرها من النشاطات الأخرى.

بالدقة وبالألوان. كانت مياهاً سخية. ذاك هو القافيليو الذي ينبض بالحياة. ولكن كان هنالك قافيليو آخر بعد محطة الوقود بعد إشارة المرور التي تشكل ركناً مائتاً. حتى الماء كان يبدو مائتاً. كانت تُشاهد وتُشم روائح التعفن ورائحة الضواحي. من حين إلى آخر، تشاهد دوريات الكاباينيري (رجال الدرك) أو الشرطة. كان قافيليو بلا روح.

بالنسبة إليه، الوصول إلى البيت كان يعني ارتياحاً عظيماً، لأنه كان سيهرب من البرد القارس الذي لا يريد أن يراه غير أنه يحس به. كان مودوو حالماً كبيراً؛ حيث كان يتخيل أنه يستطيع أن يتزوج من ابنة كلينتون. بهذه الطريقة كان يعتقد بأنه سيبنى نفسه.

دخل إلى بيته، وأحس بدفعه جعله يتنفس الصعداء. خلع ملابسه، أشعل التلفاز وجلس على حافة الأريكة - السرير. غير راضٍ، صعد على زر تشغيل راديو المسجلة، مُخفّضاً الصوت إلى أقل ما يمكن من المكبرات الصوتية كانت تناسي نغمات «باتما آر أفريك» أغنية لـ «آيا مال».

ردّ جرس الهاتف.

«نعم!».

«أنا بلال».

«مرحباً، كيف حالك؟» ردّ مودوو.

«عليك السلام»

«السلام فقط، شكراً لله».

«اصبر إليّ يا مودوو، عندي مشكلة. هنالك شاب وصل توأ من السنغال، ونحن أكثر من عشرة في الغرفة، هل تستطيع أن تساعدني بإيوائه في بيتك».

«أنا ملزم بأن لا أستضيف أحداً في البيت صاحبة البيت تعارض ذلك، وعندما استأجرت الشقة، طلبت مني أن أقرأ جيداً أحد بنود العقد الذي لا يخول سكن أناس آخرين ما عدا الملونين. على أي حال، يمكنني أن أتجاوز هذه المعضلة وأستضيفه

لبعض الوقت لأن صاحبة البيت باتت على يقين من أننا أناس مستقيمون، وأننا لا نملك ما نتأصفه مع مروجي المخدرات.

بلال يسمع صوتاً من بعيد يشكو، ويقول: «منذ أن دخلت لا أستطيع النوم. مع من تتكلم؟»

«أتكلم مع بلال.»

«بلغه تحياتي، وعد نفسك محظوظاً، لأنك حتى الآن لم تفعل أكثر من إقلاق نومي.»

مودوو أعاد سماع الهاتف إلى مكانها بعد أن سلم على بلال، بينما صوت مفتاح كان يلور في القفل. كان عوزين الذي يادرهم قائلاً:

مرحباً يا شباب، يا للتعهد تعمل كثيراً وتريح قليلاً. أريد أن أستريح.

لم نأت إلى إيطاليا لكي نستريح، لقد تم إرسالنا إلى هنا لكي نعمل، قال مودوو. عوزين، وهو شاب طويل وقوي البنية، كأنموذج فني تقريباً، كان غارقاً في عالم التلفاز. بالنسبة إليه، الشاشة كانت الحقيقة الوحيدة الموجودة. كل ما كان يشهه هذا الجهاز، كان يعد حقيقة لا نقاش فيها.

فما هذا الهراء الذي تقوله؟ - أجاب عوزين - الجسم في حاجة إلى الراحة، لكي يعيش، اليوم اشتغلت كثيراً، عشر ساعات بلا توقف. ثم ما ذاك الذي تسمعه في المصنع؟ لا يسمح لنا بأن نكون مبتهجين. ماركو، زميلي، دعاني اليوم لتناول القهوة معه وسألني: هل توجد قهوة في بلدكم؟ وسأل أيضاً: كم سعر كيلو الخبز عندكم؟ لم يكن يترك لي حتى الوقت لكي أجيبه كان لا يهमे أن يصغي إليّ بقدر ما كان يهमे الحديث عن نفسه. ثم تابع يقصّ عليّ بأنه في نهاية كل أسبوع ينهب في الأرجاء بسيارته الجديدة، سيارة تصعق. ويوم الأحد بعد الظهر يتجول بالدراجة النارية. حذّني عن كل الأشياء الجميلة التي يفتتها في بيته والتضحيات التي يبذلها في سبيل اقتنائها... ولكن أين مبار؟

«إنه نائم»، أجاب مودوو.

لقد حان الوقت لإيقاظه، هذه ساعة نوبته.

مبار، الذي كان حتى ذلك الوقت مندماً تحت الأغطية، ويبدو وكأنه يغط في نوم عميق، فتح عينيه، وبعد أن تمطى جيداً نهض من الفراش.

(هل استيقظت)، قال مودوو. «Yeewu nga»

مبار اتجه نحو الحمام من دون أن ينس بكلمة. غسل وجهه وفمه، ثم خرج، حياً الجالسين ودلف إلى المطبخ ليحضر طعام العشاء. كان دائماً في عراك مع أصدقائه، لأنه كان يجد صعوبة في الموافقة على مسار حياتهم، سواء المزيفة أم الفارقة في الأحلام.

عوزين، مبار، ومودوو كانوا يعيشون منذ وقت في ميلانو في بيت يقع في الضاحية، بيت صغير، ولكن لم يكن بانساً؛ بالعكس كان حديثاً. كانوا يعيشون على الهامش من دون أن يعوا ذلك.

الحياة كانت تمي لهم السرير، المطبخ، الحمام، التلفزيون، وفي النهاية العمل. البيت الذي يقطنون فيه، كان عالمهم الوحيد. كانوا يتحدثون عما يرويه التلفاز عبر الهاتف ويشاهدون الأفلام التي كانت تصلهم من موطنهم الأصلي. كانوا يتشاجرون باستمرار، لأنهم لا يتفقون فيما بينهم. لم يصلوا أبداً إلى استعمال الأيدي.

عوزين استغل الأمر فوراً بأنه لم يكن يوجد أحد نائماً ليرفع صوت التلفاز. كانت ساعة نشرة الأخبار. المذمعة تقرأ مقدمة النشرة: صاحب مقهى قضى نحبه قتلاً، وفقاً للمهجة، يعتقد بأن القاتل أجنبي، ربما ألباني. دفعة أخرى من المتسللين تحط الرحال في جزيرة «لامبيدوسا» نسبة انخفاض العاطلين عن العمل في الولايات المتحدة الأمريكية وصلت إلى معدل تاريخي، 4% حسب بيانات الأشهر الثلاثة الأخيرة. انخفاض مؤشر «ميتل»، ناقص 3%، رئيس بلدية ...، صعد المنصة في عرض للأزياء لتسويق صنف من الألبسة الداخلية.

«هل سمعت ما يفعله هؤلاء الألبانيون والمغريون؟ إنهم يسيئون إلى سمعة الأجانب. يجب إيقافهم! يجب أن لا يَطْوُوا هذه الأرض»، قال عوزين.

« كلاً يا عوزين، إنها لعبة ضلنا، ألا ترى كيف يربعون الناس. من يملك الدليل بأن من قتل صاحب المقهى هو ألباني! يريدون إيهامهم، أجاب مودو.  
لقد نقله التلفاز وهو ينقل الأشياء كما هي «ردّ عوزين بحزم». أنت تصدق التلفاز كثيراً، بينما الأخبار التي ينقلونها مفبركة عن قصد لخلق جو من الارتباك

هل جنت؟ أنت لا ترى ماذا يحدث في الأرجاء. انظر إلى ما يفعله الألبانيون. إنهم في كل مكان، يسرقون وينقصون حياة الآخرين. والمغربيون الذين يواصلون ترويع المخدرات. انذهب إلى أية حديقة، سوف لن ترى سوى أفارقة شماليين يروجون المخدرات. هذه هي الحقيقة! من يدفع الثمن؟ هم بل نحن الأجانب الشرفاء حيث نحاول أن نكسب خبزنا بشرف.

ليس كل الأفارقة الشماليين هم من مروجي المخدرات كل واحد منا يملك الخير والشر في نفسه. لدى كل شعب أشخاص شرفاء وأشخاص ينتهكون حرمة القانون. ثم هل نحن واثقون من أن كل الأفارقة الشماليين الموجودين في الحقائق يروجون المخدرات؟! البعض منهم يمكن أن يفعل ذلك، ولكن هنالك الكثيرون منهم ممن يتواجدون هناك لمجرد الاستمتاع بالنضارة ويهدؤ الأشجار - أضاف مودو - حبة بطاطا فاسدة يمكن أن تفسد كيساً، كما أن حبة فستق فاسدة يمكن أن تفسد كيساً منه. أنت مغترب تملك بيتاً تأوي إليه بعد انتهائك من العمل، أنت محظوظ وسهل عليك أن تدعي الاستقامة. ولكن هل تذكر عندما كنّا قد وصلنا توّاً قبل ست سنوات؟ كنّا ننام في السيارة، وكنّا نختبئ، عندما كانت تحضر شرطة البلدية. أنت كنت تقول بأنهم شرّيون لأنهم لا يدعوننا لنعمل. والجرائد! كيف كانت تعاملنا. كانت تعاملنا بسوء. ثم كنّا نشكر من كان يساعدنا، من كان يمدنا بالمعلومات، من كان يساندنا. اليوم نحن تحولنا إلى أناس طبييين، لأننا نملك بيتاً ولأننا نملك الإقامة. نحن موجودون لأننا نعمل».



«ولكن عندما كنّا ننام في السيارة، وعندما كنّا نجد صعوبة بالغة حتى في شراء حفنة من الأرز، لم نفكر قط في ترويج المخدرات»، ردّ عوزين  
 «أكرّر لك بأن القلّة فقط تتاجر بالمخدرات. بالإضافة إلى ذلك، كيف يمكنك الحكم على الآخرين؟ ما الذي يجعلك تعتقد بأنه فيما إذا بقيت أياماً وأياماً من دون أن تأكل لن تقع بين ذراعي أولئك الذين يستغلون الأجانب لكي يفتنوا من المخدرات؟ - أصرّ مودوو - فكّر قليلاً، حتماً لا يوجد هنالك شخصاً يوافق مروجي المخدرات في أعمالهم، ولكن يجب أن تتحرك لكي لا تحدث مثل هذه الأشياء. فصل الشتاء هنا قاسٍ للجميع. يجب أن نمسح قوائنا، أن نمي وأن ننظم أنفسنا».

ردّ جرس الانترفون بإصرار، عندئذ قال عوزين بحرارة:

«أنا واثق من أنه أحد أصدقائنا».

«يجب أن يكون بلال، كان قد اتصل منذ قليل»، أضاف مودوو.

نعم، من هناك؟

أنا بلال، فوصل صوته بحدة من سماعة الانترفون.

«تفضل»، دعاه مودوو.

بعد برهة ظهر بلال على الباب الذي كان قد تمّ فتحه كإشارة على استقبال بهيج. كان برفقة ابن عمه، الذي كان قد وصل توطاً من السنغال. هذا الأخير صافح الجميع.  
 أبلي كان شاباً في مقتبل العمر، متوسط القامة، ذو بنية متينة بما فيه الكفاية وملامح صارمة ورأس حليق تماماً. كان يشعر بالبرد ويده متجلدتان. كان يشعر بالبرد ويتقبله كأنه قال خير من البلد الذي قدم إليه. غير أنّ ألباي كان يبدو خجولاً جدّاً، ربما بسبب البرد، وخاصة بسبب الصلعة التي نالها لوجوده في محيط جديد. حتماً، تجاه الواقع الجديد كان يبدو كأنه يواجه إحساساً من الرهبة والاحترام في الوقت نفسه.

من نافذة الشقة التي يسكنها مودوو وصديقه، كان يمكن تأمل الجو الكثيب، بسبب انحصار الشمس وهالة الضباب والدخان.

عوزين، بعدما لاحظ ارتباك القادم الجديد، سأله ببرة ساخرة:  
الجو حار، أليس كذلك؟

أجاب الشاب بتمتعة غير مفهومة وإبتسامة بشوشة.

تابع عوزين:

«هل كنت تتصور برداً من هذا القليل؟».

في البداية أجاب الشاب بمشقة بالتفي، ثم بدأ يتأقلم مع الجو، ويرضي فضول كل واحد منهم. كان قد حصل على تأشيرة الدخول في شهر كانون الثاني (ديسمبر) الماضي، وبدأ بعدما مغامرة السفر. في البداية كان قد بقي في باريس، المدينة التي كان قد حصل على تأشيرة الدخول من أجلها. وفيما بعد، كان قد استطاع الوصول بالقطار إلى مدينة ميلانو.

الرحلة كانت متعبة بما فيه الكفاية..

«ولكن هل انتهت الحسب في كاسامانس؟»، قاطعه مودوو، وتابع من دون أن ينتظر الجواب، نحن الأفارقة بحق مخبولون. نتقاتل من أجل قطعة أرض غنية بالموارد وبهذه الطريقة ندمر مواردنا من دون أن نعطيها حقها من الاهتمام. لا نعي بأننا أعداء قارتنا، لكي نرضي الأعداء المجهولين».

«هل لاحظت كم هنّ جميلات الفتيات هنا؟»، سأله عوزين أبلي، «إنهنّ يتجولن بسيقان عارية».

ولكن الشاب الذي انتابه الحياء، لم يجب تقريباً.

مبار، صاح وهو يلوح بالصحيفة:

«ستمطر غداً غداً سيكون يوماً سيئاً».

فولكن عندما تمطر الطقس يكون جميلاً. في بلدنا لا تمطر منذ وقت طويل.  
الماء رحمة من السماء. الأطفال في السنغال يخرجون إلى الشارع للعب من دون أن  
يخشوا الابتلال بالطين؛ بالعكس، يحسون المطر كشيء ينعش الجسد ويطهره تقريباً.  
عندما يتوقف المطر، عندئذ تحين لحظة التعبير الإبداعى، وذلك بيناء البيوت الرملية.  
حقاً، إنها أجمل لحظة، ردّ أبلي.

هنا في إيطاليا الطقس يكون جيداً فقط عندما توجد الشمس. حينئذ كلهم  
يكونون سعداء، ويبدو كأن كل واحد يضبط لسانه ممسكاً عن التجديف - قال  
مودو - ولكن كلنا نملك شيئاً نشككي منه. من جهة نشككي من وجود الشمس،  
ومن جهة أخرى من المطر. الشكوى أمر طبيعي عند البشر؛ بل أستطيع القول إنها  
تشكل جزءاً من حياة الإنسان.

في أثناء ذلك، كانت تتوالى على شاشة التلفاز مشاهد دعائية لتسويق المجموعة  
الفنائية الجديدة لميكل جاكسون  
فرائع! قال بلالو.

وكان قد انتهى توأ من هاتفه، عندما بدأ التلفاز يبت نشره إخبارية جديدة. ومرة  
أخرى، بينما كانت المذيعة تقرأ الأخبار، ظهرت صورة جزيرة «لاميدوسا» وأصبح  
مثيراً للاهتمام ما تعلنه، وما حدث من أنه وصلت دفعة أخرى من المهاجرين غير  
الشرعيين. وتبع ذلك أخبار الجرائم الجديدة التي وقعت في ميلانو، وقرار زيادة عدد  
قوات الأمن لضبط المرافق العامة، وسفر رئيس بلدية ميلانو إلى الولايات المتحدة  
الأمريكية لكي يدرس نظرية «عدم التساهل مطلقاً».

لا أنت وصلت في وقت عصيب جداً فقال مودو.

بدا هذا الأخير وكأنه أصيب بالفزع. ولكن صديقه تدخل ليشرح له بأن تعميم  
الخوف كان مقصوداً، ونتيجة إرادة البعض لكي يمحروا مزاج الناس. وكان من الرأي  
أن المسؤول عن هذا الإحساس أو عن هذا السلوك الخيالي، وغير الواقعي، هو  
التلفاز بيمينه.

هنا تدخل عوزين قائلاً:

«دعك من هذه الترهات التلفاز وسيلة قوية ومضمونة للإنسان، لأنه يعلم وينقل الأخبار. نحن عن طريقه نستطيع أن نصل إلى أية بقعة من العالم، ونستطيع عن طريقه أن نوسع من دائرة رؤيتنا، من أمطار قليلة إلى أميال كثيرة.

ولكن مودوو ردّ قائلاً: «أنت تذكر الألعاب التي كنّا نمارسها عندما كنّا أطفالاً. كنا بنمي صالة سينمائية، وذلك بتعليق قطعة قماش بيضاء ليست سمكة كثيرة، وكنّا نضع في الخلف شموعاً مضاءة، ونحرك من خلفها أشكالاً كرتونية. الجمهور كان يشاهد الظلال ويبدأ بالضحك. لعبتنا كانت تنجح لتوفر الظل والضوء، ونحن الصغار كنا مسرورين من إنتاج هذه المشاهد التي كانت تعني لنا أيضاً أشياء حقيقية.

لعب الأطفال تمكس واقع اليوم وواقع الغد. هم معلمون كبار، ويحتاجون إلى من يصفي إليهم. والتلفاز أيضاً مثل صالتنا السينمائية تلك، في هذه الحالة أيضاً هنالك من يحتكر الواقع ويجعلك تعتقد بأنه حقيقي.

وما هو أسوأ من ذلك، أن التلفاز لعبة خطيرة، ولا يستطيع أن يميز نسبة الحقيقة. الحقيقة تكون حسب طريقة تلقيها».

أنت تلقي باللوم على التلفاز، فردّ عوزين:

«إنها وسيلة مسخرة من الرجال - كرّر مودوو - يمكننا أن نطلب منهم أن يكونوا موضوعيين، وأن يتعمقوا في الأشياء، وأن يمنحونا الوقت لكي نستمع ونستوعب؟»  
على الشاشة كانت تظهر مشاهد من كوسوفو، والإعلان عن التحذير النهائي للناثو ضد صربيا.

«فلتحيا!!! - صرخ بلال - سترون يا شباب كيف ستلقن أمريكا درساً للكل كما فعلت في العراق، وأنا سأجهز نفسي لكي أذهب إلى أمريكا وأقابل خطيبي، هنالك؛ حيث لا تصل القنابل الذكية».

«التلفاز ليس سوى مصاص دماء، يمص دماء الناس، يمص الموضوعية والعقلانية ويبتذل كل شيء» - قال ثانية مودور- اليوم يتكلمون عن الكوسوفو، ومن المحتمل أنهم سيتكلمون أقل عن المهاجرين غير الشرعيين وبقية الأحداث. غداً سيجدون حدثاً آخر ليكون موضع الإهتمام وسيغطي كل الأحداث الأخرى، فيما إذا كان الكوسوفو أو أية حرب أخرى. الشيء الممتع هو أن التلفاز لا يبقى له مسوغ من دون الأحداث.

(1) أقتية اصطناعية بمق وعرض ملحوظين، مخصصة للملاحة، وتستخدم أيضاً لأعمال الري. ■



## ابناء

### كانديلاريا رومرو

د. يوسف وهاب



#### كانديلاريا رومرو:

ولدت في الأرجنتين 1973 (سان ميغيل دي توكومان) من أبوين كاتيين. في عام 1976 اضطرت عائلتها إلى الهرب من الأرجنتين بسبب الديكتاتورية السائدة في البلاد في عام 1979 حصلت على اللجوء السياسي في السويد. نشرت كانديلاريا أشعارها الأولى وهي في السابعة من عمرها، وأصبحت عضواً في المخبر الفني متقدم (مخبر التجارب الفنية)، حيث التحقت بدورة لتعليم الكتابة الأدبية، وبدأت في الوقت نفسه إعدادها المسرحي. في عام 1991 وأنهت دراستها في ثانوية الفن الدراسي في ستوكهولم. تعمل وتعيش في مدينة «برغامو» الإيطالية منذ عام 1992، حيث تمارس نشاطات مسرحية وأدبية. تتعاون مع منظمة العفو الدولية، وتعرض في أرجاء إيطاليا مسرحية «أبناء» التي تتناول مشكلة اللاجئين السياسيين ومسرحية «قُعب» حول العنف الذي تتعرض له النساء مسرحيتين من تأليفها، إخراجها وتمثيلها. وتعمل كممثلة في

المسرح المحلي لمقاطعة «أبروتسو» الذي يديره المخرج كلاوديو دي سكاتو - المسرح الدرامي (بولي). شاركت في تأسيس المجلة الأدبية «القبلي» التي تصدر على الوبه نشرت لحساب تعاونية العالم الثالث» وتعاونية «أماندلا» وتعاونية «تجارة متوازنة ومتضامنة» في مدينة «برغامو» الكتابين التاليين المرفقين بالأقراص الليزرية:

رواية القصص والغناء في الهواء الطلق، و«أغانٍ وحكايات من كل أنحاء العالم للأطفال».

كان يا ما كان، كانت توجد طفلة قامت بأسفار كثيرة، كثيرة، كثيرة.  
سافرت. سافرت بعيداً، لغاية ما نسيته لغاية ما ابتعدت.  
تَحَوَّلْتُ إلى لا شيء، تَحَوَّلْتُ إلى كل ما كانت قد شاهدته. تَحَوَّلْتُ إلى لا شيء من كل ذلك.

إلى أن اضطرت لأن تتوقف في يوم ما. توقفت ثم جلست وبدأت تروي. رَوْتُ ورَوْتُ.  
رَوْتُ كل رحلاتها. رَوْتُ كل شيء ولا شيء..  
وهكذا بينما كانت تروي السفر، سافرت ثانية. سافرت.  
كان يا ما كان..

### المشهد الأول

كان يا ما كان، كان هنالك رجل صغير، صغير لدرجة أنه كان يريد أن يكبر بأي ثمن!

ولكنه كان لا يعرف كيف يفعل ذلك. كان يصلي في كل الليالي لنجمته الطيبة.  
في المكان الذي كان يقطن فيه، كانت النجوم عملاقة، وكانت تُشاهد في كامل روتقها.

التضرع إليها كان أمراً طبيعياً جداً.

الرجل الصغير كان يعيش في إحدى المدارس، كان في مستقبل العمر ولا يزال يتابع دراسته. لحسن حظه، كان يقطن في مدرسته نفسها.

في صباح كل يوم، كان يستيقظ في حجرة بيضاء، يتناول الحليب الذي يؤمّنه بنفسه، ثم يطالع الصفحات الناصعة من كتبه، قبل أن يصطحب القطيع إلى المرعى. نعم! لأنكم لا تعرفون ذلك الرجل الصغير كان راعياً أيضاً.

كان يقضي أيامه بين الكتب بين الأغنام وقدر أمه، كونسيون.  
أمه ذات البشرة الداكنة والأنف الأفتس العريض، كانت غارقة في الصمت.

كانت تملك عيوناً حالمه، وتلك النظرة التي تنصف بها نساء الجنوب فقط، عندما يتذكّرنه وبينما هي تحلم، كانت تحرك في القدر الطعام للأطفال.

كانت تعمل بصلابة كل يوم: تجهز طعام المدرسة، تحضر الحلويات وتُسحق الكاراميل التي تغطي التشوبا - تشوبا بالتفاح المعقد بالسكر!

الرجل الصغير كان لا يلعب مع أقرانه في أثناء ساعات الترويح عن النفس، كلاً كان يجب عليه أن يساعد كونسيون في بيع الحلوى، مقابل قروش قليلة، طبعاً، لأنه في ذلك البلد، لا أحد كان يملك نقوداً تريد عن حاجته.

الرجل الصغير كان قد ترعرع وهو يعارك الثيران، ويبحث عن الخراف النائية في ظلمات الجبال، بين أساطير الخوف، خوف الفلاحين، الخوف الخيالي لتلك الأصقاع النائية.

في أحد الأيام، وصل خبر أنّ سيدة جميلة تدعى إيفيتا كانت تهدي الجميع كل ما يحتاجون إليه: ألعاباً للصغار وعملاً وضمائم أخرى للكبار.

في ذلك الوقت المميز من حياة الرجل الصغير، حدثت معجزات كثيرة!

كان قد اكتشف الحبيب.

إيفيتا كانت سيدة جميلة! ترتدي ثياباً أنيقة، لدرجة أنها كانت تستحق أسماء تدعى «فانيل»، وتأتي من أماكن بعيدة، وفي الصور التي كانت تنشرها المجلات، كانت تبدو كملاك، شقراء، بشوشة وبراقة مثل نجوم الرجل الصغير بالضبط. كانت تعدّ بأشياء جميلة، وهكذا في عيد الميلاد وصلت إلى الرجل الصغير لعبة كان يحلم بها: شاحنة جميلة من الخشب! كانت أجمل شاحنة رأتها عيناه، وبدأ يمضي أيامه، بالإضافة إلى واجباته التي تعرفونها، في نقل الأحجار من مكان إلى آخر.



كانت حقبة جميلة! حتى إن خياطة القرية كانت قد تلقت ماكينتي خياطة، عن طريق الخطأ، لأن الأولى تلقتها في عيد الميلاد والثانية بعد فترة وجيزة، وهكذا عندما كانوا يسألونها عن مسار عملها، كانت تجيب بابتسامة تظهر فيها الخالي من الأسنان ويحركات من رجليها، بلا شك كانت تريد أن تقول إنها تعمل بإيقاع مضاعف!

كان قد أصبح عيداً للجميع، كل طفل كان يستلم في المدرسة زوجاً من الأحذية لكل فصل، وسلة تحتوي على فطيرة العيد وزجاجة الفوكر.

ولكن بين فترة وأخرى، رغم كل هذه كان الحزن يغمر عيني الرجل الصغير، مثل عيون نساء الجنوب الحالمة، ودخل قلبه المجروح كثور صغير، كانت قد بدأت تنمو أشعار وأغنيات أشعار.

غالباً ما كان يقضي الأمسيات في المقهى، ذلك الذي يقع مقابل الساحة، ويقرأ بصوت عالٍ للمستنين الصحية الوحيدة التي كانت تصل إلى القرية، أو رسائل الحب للفتيات اللواتي، رغم أعمارهن، كن لا يمرضن القراء، أو الوصفات التي كانت الأمهات تقتطعن من المجلات. ولكن عندما كان الثيب يلهب عروق الرفاق التي يسري فيها الحنين، كان الرجل الصغير يصعد فوق الطاولات، يلقي قصائد شعرية يحفظها عن ظهر قلبه، ويردّد أغاني ثملة من الغراب.

بينما كونسيون تقضي لياليها بين القدر والذكرات.

كانت تذكر ذلك الرجل الذي هجرها قبل سنوات، وبين فترة وأخرى، أو بالأحرى غالباً، كانت تنسى العالم.

كان كل شيء يتحول إلى جزء من التأمل القلق والبعيد لكونسيون.

كانت تنسى الأولاد. تعبر الشارع وتركهم في الطرف المقابل. وهناك كانوا يقولون ساعات وساعات بانتظارها! كانت تنسى حتى القدر وإطعام الرجل الصغير وشقيقاته. وهكذا في أثناء الانتظار، كانوا يجلسون في باحة المدرسة، ويرسمون بأغصان الأشجار المهشمة ظلال أطباقهم المفضلة على الرمل، وهم يحملون بنكهاتها، يخلدون إلى النوم وهم يتخيلونها.

ذات يوم، كونسبسيون نسيت حتى نفسها، وبقيت في غرفة بيضاء، وحيدة، وحتى الأمطار الربيعية وأنواء الصيف لم يتمكنوا من إقناعها بالعودة إلى هذه الأرض! كانت قد بقيت هناك، في زاوية غابة خيالية، غارقة في تغريد الطيور الاستوائية، في ذلك المكان الأخضر الذي كان أرضها في زمن ما، وبقيت هناك إلى الأبد.

مضت سنوات كثيرة، والرجل الصغير كان قد تحوّل إلى شاب يافع، ولكن لم ينس تلك الرغبة القوية في أن يكبر، وهكذا ذهب إلى المدينة ليعمل.

لم تكن أحوالاً سهلة، لأنه كان لا يجد فوق الطرق المعبّدة عبق الأرض النديّة، اللهاث الشبق للثيران، صياح الرفاق؛ ولكن أينما يذهب، وأي شخص يقابل، كان يبحث ويبحث في عيونهم عن صور ضائعة لباحة، لمدرسة، كانت قد هجرت..

هو.. كان يريد أن يكبر بأي ثمن، ولكنه كان مشدوداً من الحنين، وهكذا، في أحد الأيام، بدأ يكتب أشعاراً.

كان يذهب إلى الحدائق؛ حيث كان يعرف بأنه سيجد الأزهار والألوان التي تلزم للتشبيه البليغ، وهناك تعرف إلى رجال (ملانكة) الذين كانوا يحرسون كل اخضرار العالم من دون أن يكشفوا عن أنفسهم! تعرف إلى لعنتهم، أغانيهم، أنفسهم، حفيف أجنحتهم؛ عرف صلواتهم، من سرّ الشعر.

تعرف إلى حب جديد!

هي.. كانت فتاة بيضاء، مُعطرة ومُثقفة. كانت تؤمن بالمسيح وتدرس الآداب، ولكن، فوق كل شيء، كانت هي أيضاً تحلم وتكتب أشعاراً.

كان حياً، حياً ممنوعاً، حياً قاسياً، حياً مهروساً! بعد فترة قصيرة، رزقا بطفلتين! كانت أحوالاً سعيدة. الرجل الصغير كان يعمل في النهار، ويكتب في الليل. غالباً ما كان يترك زوجته وحدها ليخرج مع الأصدقاء هم بحق كانوا يملكون الشعر في نظراتهم، ومن أجل الشعر كانوا يفعلون كل شيء، كانوا ينسون أن يأكلوا، أن يعودوا إلى البيت... كانوا ينسون أنهم يملكون زوجة، أنهم متزوجون. الرجل الصغير كان يهمس كلمات عذبة في آذان نساء ذوات عيون حالمة، ولا شيء كان يمكن أن

يشعره بأنه بعيد جداً عن هذا العالم، وقريب جداً من النجوم، نجوم الرجل الصغير البراقة.

وابتدأت حَقَبُ غريبة من الزمن. أصدقاء اختفوا، الكثير من الأصدقاء. كانت هنالك قنابل. وقنابل وقنابل يئوية. حدثت مظاهرات احتجاج، اقتراحات، وعود. وعود كبيرة أطلقها رجال أقوياء؛ حيث من الأعلى كانوا يرفعون الإصبع، الهراوات، الأسلحة ووسائل أخرى لِكَمِّ الأقواء.

عند هذا الحد، الرجل الصغير أصبح معروفاً عن طريق شعره، وأصبح يُشكَّلُ خطورة في المدينة، لأنه كان يساعد أناساً من أمثاله، الصغار الذين كانوا يحلمون بتغيير العالم مثله؛ ليس بالقنابل. كان يخط بألته الكاتبة الصغيرة نصوص المظاهرات، الخطب والمناشير. مع مرور الوقت، الرجل الصغير تعرّف إلى اللاتعات السوداء، على القضبان المنلقة، غرف مظلمة وأقيية. أيد فوق أجساد معصوبة، أصابع متمرسة؛ حيث كانت تفرض الصمت بساترات القوة، ألعاب إحمائية، شحنات كهربائية.

الرجل الصغير تعلم في ظلام الزنزانات أن يتعرف إلى الأصوات والصلوات، تعابير مبتدعة، تعابير خيالية، أغنيات الأمهات، ذنبتهم لأبناء لم يُعثر عليهم أبداً. تعلم أن يتعرف إلى أصوات الأحذية الثقيلة، أصوات الأقدام الحافية، خطوات الأقدام الصغيرة، وخطوة الجسد بكامله، مجروراً، كما لو أن اللحم قطعة واحدة، قطعة واحدة باتجاه البشر. باتجاه حفرة عميقة.

وهو أيضاً، الرجل الصغير، كان قد ضُربَ عُولَج. هُشِمَ.

فقط ذكرى غطاء دافئ، وهو مستند على الجدران الباردة، كان يمكن أن تنتشله من هناك، كقصيدة شعرية، أن تنتشله من هناك للحظة!

كان لا يعرف أين يتواجد، ولكن من النافذة الصغيرة، كان يستطيع أن يرى، في الأيام المحظوظة، ظلال الناس. كان يرى أحذيتهم، أحذية جميلة، أحذية مكدودة، أحذية سريعة، أحذية من آخر طراز، أحذية ملونة ولاعبة، ولكنها لم تكن أبداً براقة كالنجوم، نجوم الرجل الصغير التي أصبحت بعيدة جداً.

في أحد الأيام أتى الأصدقاء. كانوا لم ينسوا ربما الأحذية في الخارج كانت قد تكلمت! معجزات كان يمكن أن تقع ثانية! معجزات كانت قد وقعت في ذلك الوقت! تم إطلاق سراح الرجل الصغير، تم إنقاذه! ولكن الأحذية لم تُشاهد مطلقاً ما شاهده الرجل الصغير هناك، في الداخل، وبدوره لم يتمكن من روايته لأحد. فضل أن يكتب قصائد شعرية، أن يرسم عصافير النار، أن يعمل حلقة الجاف بقبلات غريبة وأن يحوّل الدموع بيده المبللة بالعرق إلى نبيذ نبيذ لكسي ينسى، نبيذ لكسي يستطيع أن يحب ثانية!

كثيرون ماتوا. اختفوا. فروا. وبعضهم كان قد بقي.

رجلنا الصغير، الثور القروي، اضطر أن يتخلى عن مطر الصيف، صراخ الرفاق، وأن يرحل بعيداً، بعيداً. ترك الورود في الحقائق، الرسوم على الرمل، ولكنه لم يترك أبداً نجومه وحيدة.

وهي؟ هي اضطرت أن تختار فيما إذا كان يجب أن تحسه، أن تتبعه. وأطفال؟ اضطروا أن يختاروا، واختاروا. من أجل الخوف، من أجل الرعب، من أجل الحب. كان بلداً تعمّه الحُضرة.

الرجل الصغير كان قد تحول مع الوقت إلى ملتح، كان يعمق وتفوح منه رائحة واخزة. كان يرتدي قمصاناً بيضاء وغالباً ما كان يلعب ليختبئ في أزقة منسية، في بيوت مجهولة. أحياناً، كان يشرب ليهنئ الدموع المألحة التي كانت تسيل من عينيه، وتحجب عنه رؤية النجوم في السماء.

وأتت أيام العزلة التي قضاه في بيوت الآخرين. أياماً بحالها مضت سعيماً لكسي يفهم فحسبه لكسي يتعلم لغات أخرى، أساليب أخرى. ليالٍ بيضاء حيث كانت حيوانات غريبة تقتحم أحواض الحمامات، وحتى تحت الشمس الحارقة، كان لا يفكر سوى بالأشياء التي تخلى عنها، الأرض، القنّز، الأشعار.

الرجل الصغير كان لا يفقه فيما إذا كان ذاك نُمُو أو موتاً، ولكن ذلك كان لا يغيّر من الأمور شيئاً، كان يجب أن يعيش.

وهي؟ هي كانت تتبعه، كانت تملك الأطفال الذين يسألون عن أشياء كان عليها أن تجيب عنها، ثم كانت تؤمن بالمسيح!  
كانت مؤدبة، وحتى في هذه الظروف كانت لا تزال معطرة.

كانت تقول بأن الحياة الآن هي هذه. كانت تتناول عقاقير لتسام، عقاقير لتهدئة الدموع، الأشياء التي فقدتها والجراح، بصمات غضب؛ حيث كان الرجل الصغير يتركها على جلدها. أصابع رجل كانت تداعبها في الماضي، بينما الآن لا تعرف أن تلامسها سوى بهذه الطريقة المؤلمة: حازمة، ثقيلة. الآن، تلك الأيدي كانت تؤلم أيضاً.

حدثت تنقلات أخرى، أسفار طويلة، قارات. مياه متجلدة، حقائب فرغت، تفتيش، تذاكر، نقاط حدود تم عبورها.

أصدقاء، أصدقاء كثيرون، أصدقاء منسيون، أصدقاء عادوا إلى الحياة وأخبرون تم العثور عليهم. أصدقاء ضخام، ضخام مثل البيوت، بيوت مضيافة ومشرعة الأبواب. بيوت جديدة، أسفار جديدة حيث يكبر، وبلد جديد!  
كان بلداً كله أبيض.

حتى الأيدي الحركات، النظرة، الكلمات: الكل كان أبيض. ولكن الشيء الأكثر بياضاً كانت ملامات السرير، المكان الذي يقضي فيه الرجل الصغير جزءاً كبيراً من أيامه. كان يكتبه ينام، وأحياناً يطرق رأسه بالجدران، كان يتأوه، يشرب (وأنتم تعرفتم سابقاً إلى السبب)، وبعد ذلك كان ينمو، جسم الرجل الصغير كان ينمو ... كان قد تحول إلى رجل ضخم وبدين وذو عيون داكنة، عيون كثيبة وحزينة جداً.

وهي. ماذا يمكن أن يقال عنها؟ كانت أمّاً، راهبة، ساحرة. كانت كل شيء. كانت الشعر والطعام، الجسد والفكرة، الخبز والحلوى، العمل والنقود الاستراتيجية والمرضة، التعبير، الافتراق. كانت امرأة؛ امرأة في وسط الحرب.

الرجل الصغير وعائلته كانوا قد تجاوزوا امتحانات كثيرة. الرجال الأقوياء كانوا قد أصبحوا بعيدين، وكانوا قد وجدوا ملجأ في البلد الأبيض، وهناك عاشوا الرجل الصغير، هي وابتناها. ابتناها كبرت في البلد الأبيض، لعبنا بالثلج، وهنّ أيضاً نظمتا

الشعر، ارتادنا المدلوس، امتلكتنا أصدقاء، امتلكتنا قصص حب، ناصعة كالثلج، امتلكتنا أحلاماً أقل بياضاً من الأحلام التي يمتلكها الأطفال الآخرون.

أصبحنا كبيرتين، سافرتا، أحبنا رجالاً من بلدان بعيدة، أنجبنا أولاداً، وأحياناً مجرد أشعار صغيرة غير كاملة. لم نتحولاً أبداً إلى بيض، كانتا قد بدأنا يشكلان جزءاً من أسفار أخرى، من ألوان أخرى. لم تحققا أبداً أشياء عظيمة، ولكن في نظراتهما كانتا قد ورثتا البريق، بريق النجوم، نجوم الرجل الصغير البعيدة.

في أحد الأيام، حدث شيء ما جعلهم يقفون مكتوفي اليدين. الرجل الصغير كان ينمو وينمو، ولكن كان لا يتمكن من مشاهدة أين ينمو من الخارج! شيء ما كان ينمو في داخله، وينفخ الرتين. كان ذلك يمنع الرجل الصغير من أن يتنفس، من أن يحب بعنف، كما كان قد أحب؛ أن يغامر، كما كان قد غامر؛ أن يعيش الشغف الأكثر عمقاً، كما كان قد فعل.

الرجل الصغير الذي كان قد شات شعره، كان يتعبد كثيراً، لأن الألم كان كبيراً، وكان يمنعه من الكتابة، من الكلام، من المشي. كان يمنعه من أن يكون صغيراً. فجأة رأى الرجل الصغير أيامه المعدودة، رأى نجومه المعدودة في السماء، الأزهار، تلك التي تركها في حدائق الجنوب، وهي أيضاً كانت معدودة. شاهد الأسفار المعدودة، الأمطار والدموع المعدودة كالسنين المتبقية من عمره، مكتبه، كأشعاره.

في الوقت نفسه... في الوقت نفسه هي كانت تتبعه، مرهقة ومنهكة قليلاً، إلى أن قرر الرجل الصغير في يوم ما أن يسافر، أن يرحل، أن يعود إلى وطنه لتلا يموت وحيداً في ذلك البلد الأبيض؛ حيث كان في كل الأحوال لا يفقه شيئاً، ومن أجل أن يتابع أن يحب!

هي وعدت بأن تتبعه، مرة أخرى، لآخر مرة.

كانت تفهم بأن الكلاب فقط يموتون بعيداً عن أرضهم.

حقائب أخرى، علب وصناديق أخرى وبيت بحاله داخل العلب في الباكسة، بين المياه المتجلدة، باتجاه أراض مجهولة.

تذاكر أخرى، ثياب أخرى وهذر عرق آخر.  
 بيوت أخرى، أصدقاء آخرون، لقاءات واجتماعات أخرى.  
 كانت ساعات حاسمة، ركض، مستشفيات، أقسام وأدوية.  
 كانت أسفاره، صوراً، كانوا وحوشاً وشعوذة  
 في النهاية وصل الرجل الصغير إلى موطنه، هو، هي والبنات.  
 الجميع أتوا ليزوروا الرجل الصغير. كلهم تبعوه، لغاية ما يمكن، لغاية ما تنتهي  
 النجوم. وهناك، في زاوية غرفة ذات لون سماوي، أنهى الرجل الصغير وزوجته  
 رحلتها الطويلة بقبلة.  
 وتعرف إلى حب جديد.

#### المختصرة

إضافة أخيرة حول القصص:  
 سألتوا مرة عجوزاً مشلولاً أن يروي قصة. العجوز روى قصة قديس، قديس كان  
 عادة ما يرقص ويلعب في أثناء الصلاة. العجوز، بينما كان يروي الحكاية، انجمر  
 وراءها لغاية ما بدأ يرقص ويلعب هو أيضاً، وهكذا شفي.. إلى الأبد. ■

# قصيدة «Rolla»

الفريد دي موسيه

تقديم وترجمة:

د. خليل موسى



ملاحظة: نشرت في «الآداب العالمية» - العدد 140:

ترجمة للمقطعين الأول والثاني من هذه القصيدة الطويلة مع مقدمة حوّل مكانتها في الشعر الفرنسي، وفتوحاتها في الشعر العربي الحديث، وهي من خمسة مقاطع، وهذه ترجمة المقطع الثالث منها، وهو يتأثر بالنصيب الأعظم من التأثير نتيجة للأفكار الرومانسية الجديدة التي يطرحها بجرأة نادرة:

3.

أعلى الثلج أو على تمثال لامع  
يتماوج إشعاع المصباح الذهبي لانوردياً في الظلمة المتبدلة  
من هذه الستارة المتهدلة؟  
لا.. الثلج أكثر شحوباً، والرخام أقل بهاضاً..  
هي طفلة تنام ومن شفقتها المامستين



تترددُ أنفاسُ اللين والتأوه اللطيف  
تأوه أكثر خفّةً من هذه الطحالب الخضراء  
حين يتردد المساء والنسيم العليل على البحار  
وأكثر من الإحساس الذي يؤثر في خفقان أجنحته الملعطرة  
تحت وقع القبل الحارة من أزاميرها العاشقة  
يشرب من ذراعيه العاريتين لآلئ القصب  
إنها طفلة تنام تحت هذه السناثر السمكية  
طفلة ذات خمسة عشر ربيعاً، وهي بعمر الزهور..  
أبدأ لم تكن قد شكلت لديها هذا الكون اللطيف  
هذا الملاك الصغير الذي يحافظ على روحه  
وهو يشك إذا كان أخاها أو إذا كان حبيبها  
شعرها الطويل المسترسل الذي يعطيها تماماً  
الصليب في عقدها بنام في يدها  
وكأنه يؤدي صلاتها  
وكأنها تدرك ما عليها أن تفعله عداء..  
انظروا وهي تنام أي جبين مفعم بالنبل والطهارة  
كحليبي صافٍ على موجة شفافية  
وكأن السماء سكبت على وجهها الملائحة والحياة،  
تنام عارية ويدها على قلبها  
فيا لروعة هذا البهاء الذي أضفى عليه الليل  
وشاحه الداكن ظلاً حولها،  
وكأن روح المساء المظلمة  
أحست - بالرغم منها - بهذا الجسد يختلج بمعطفه الأسود  
كان تأوهاتك الرقيقة أيتها البتول  
صدى لخطوات كامنٍ خاشعٍ في معبده  
تبعث الرهبة في النفوس  
انظروا إلى هذه الفرقة وأزهار الليمون الندية،  
إلى هذه الكتب وهذا النول وهذا الغصن المقدس

الذي يتدلى حزينا فوق صليب قديم  
فلن تجدوا نولاً لمررة الربيع  
بمذه الكابة وطهارة النعيم  
أليس رقاد الطفولة نقداً يا ترى؟  
ألم تمنحها السماء هذا الجمال درعاً للمقاومة...؟!  
لاشك أن حب البتول تقوى  
كأنه حب سماوي وتقرب منه.  
أفما يشعر من يقترب من هذه الطفلة الراقدة  
بأن فوق سريرها ملاكاً يرتعش وهو سامر عليهما؟



أليست أمك أيتها الفتاة الشاحبة؟  
هذه امرأة الجالسة قرب سريرك،  
وهي تقلب ناظريها بين ساعة الحائط والمدفأة التي تتوهج  
وتنتفض قلقاً من حين إلى حين؟  
ماذا تنتظر في هذا الوقت المتأخر؟  
وماذا إذا كانت أمك تنفض لتعابن بابت منذ بضع لحظات  
وتعابن شرفتك، فمن تنتظر غير أبيك؟  
وأبوك - يا ماري - مات منذ زمن بعيد.  
ولن إذن هذه الكورس وهذه المائدة العامرة بالطعام  
ما أنظف يديها، وهي تؤدي الخدمة؟  
ولن أشعلت هذه المصابيح ومن القادم يا ترى؟  
ليأت من يشاء، فأنت تنامين، ولست عشيقته  
وأحلام ليلتك أنصع من ضياء النهار  
فمن الذي يتجرأ أن يتكلم بالحب أمامك؟  
ولن إذن هذا المعطف الذي تسمح عنه هذه المرأة  
ما علق به من أمطار ووحول  
هو معطفك يا ماري، هو معطف الطفولة  
شعرك المطبل، يدالك ووجهك

أصبحت قرمزية من أثار العاصفة  
فأين كنتِ ذاهبة تحت العاصفة في هذا الليل؟  
إنّ هذه امرأة ليست أمك حقاً.



صمتاً ثمّة من يتكلم نساء مجهولات  
وراء الباب، وأخريات نصف عاريات،  
شعورهن مذبذبة، وهنّ يزلقن وراء الجدران،  
قد اجتزى منهكات ممراتي مظلمة  
ثمّة مصباح تتضاءل أنواره في الغرفة المجاورة  
على كؤوس تساقطت فوق السماط المخضب بالاحمرار  
وعلى نفايا ما صنعت به الفحشاء  
رد الباب ثانية، وتعالّت من ورائه تمقحات بشعة  
هو شبح، أليس ذلك حقيقة، يا ماري؟  
إنه حلم أحمق يخبّط في العيون.  
مدوّوا جميعاً وناموا جميعاً. وهذه المرأة أمك  
يعبق حولك عطر الأزاهير وزيت معطر خفيف  
بدلّل شعرك، واحمرارك الخجول  
الآتي من دم قلبك بلون جبهتك الجميلة  
صمتاً ثمّة من يقرع الباب، على البلاطات الداكنة  
وقع أقدام تقلق سكون الليل،  
وطع نور راعش يتقدم شبحين  
أهذا أنت يا رولا الناحل؟ وماذا أتيت تفعل ماهنا؟



وأنت يا فاوست\* ألم تكن مستعداً لمحادرة الأرض  
في تلك الليلة الكريهة حين تقدم إليك أملاك المظروود

(\*) شخصية أسطورية استخدمها غوته في إحدى قصائده الدرامية الطويلة، وهي تمثّل الإنسان الذي يبيع روحه للشيطان

من الجنان ملفعاً بمعطفه الناري كخيال بعيد،  
 فحملك بقدميه المتدليتين إلى أبعد الأفاق...؟  
 أفما كنت قد أطلقت لعنتك الأخيرة  
 في حين كنت تختلج لسماع الأناشيد المقدسة  
 وضربت بشتيمتك الأخيرة  
 ويجهمتك الستينية المجددة عرض حيطانك المهدمة؟  
 نعم كان السم يرتعش على شفقتك الداكنة  
 وكان الموت يرافقتك في كباثرك من دون اسم  
 وهو متنزل إلى جوانبك حتى الأعماق  
 ووصلت إلى ما لا نهاية في انتحارك البطيء،  
 فتفجر قلبك وقد خلفه الزمان مدمشاً  
 كما يتفجر الصخر من لوافح الحر في أيام الصيف  
 ولقد دنت ساعتك أبها الشيخ الزنديق  
 ذو اللحية الرمادية، وهزت الحياة جذورك لتجهتئها،  
 فإذا ملاك الموت يقف حائراً بك  
 واندفاعك الذي باعك للهلاك،  
 حين قطرت من ذراعك النحيل قطرة من دمك،  
 أولاً على أي محيط وعلى أي مغارة مظلمة،  
 على أي غابة من الممرارات وشجر الزيتون الندي،  
 على أي ثلج بكر على قمة الصيف،  
 يتنفس في الفجر نسيماً صافياً أيضاً،  
 ريحاً ممترجة أيضاً بدموع الربيع،  
 وأتى هذا الذي مر على رأسك الأشيب،  
 حين منحتك السماء أن تمتلك الحياة،  
 دثاراً بتولياً لطفل في الخامسة عشرة؟  
 خمسة عشر عاماً! أو يا روميو! إنه عمر جوليت!  
 العمر الذي كانت فيه قبلا تكما حيث نسيم الصباح  
 متزجان على غناء القبرة،

قبلاتكما الطويلة وتوديعاتكما التي بلا نهاية!  
خمسـة عشر ربيعاً هي عمر شجرة الحياة الأبدية  
في الواحة المخضلة المعطرة،  
تبـلـل فواكهـما المـذهـبة بالمرارة ورحيق الأكمة،  
لكي يـخـصـب الـهـواء مـثـل نخلة أسبوية  
فما عليه إلا أن يرمي في الريح شاله المعطر،  
خمسـة عشر ربيعاً! هو عمر حواء في يوم ولادتها،  
وقد خرجت من بين يدي الله بيضاء بطهارتها،  
ثرية بجمالها لأبها الأبدى،  
صاحب الجحافل الذهبية وصناعة العمر الخالد  
أولاً يا وردة الفردوس، ماذا ذبلت،  
يا حواء الجميلة بشعرك الأشقر بلا اهتمام؟  
فـالـخـيـانة قـادـتـك إـلى الحـرمان، وكـانـا من نصيبك،  
وكان سيـدك خالداً فأوردته موارد الموت، وما تناقص حبك له،  
وإذا اعبدت إليك الجنة فستخسرينها أيضاً،  
لأنك تعلمين جيداً أنك أنت من يعبد الرجل،  
وأنت تريدنه طريداً منهياً  
لتكوني له من جديد عزاء في شقائه وموته!



ألقي رولا نظرة كثيفة على  
ماريا الجميلة الممددة على سريرها الكبير،  
شيء ما غير محدد من الذعر والشيطانية  
فعل فعله حتى العظام فارتعش ارتعاشاً بالرغم منه،  
سيدفع لقاء تمتعه ليلة واحدة مبلغاً كبيراً،  
وقد اضطر إلى أن ينفق آخر دنائره في سبيلها،  
كان أصدقاؤه عارفين بما أقدم عليه،  
وقد صرح لهم قبل مغادرتهم  
بأن أحداً لن يراه حياً..

لقد مرت ثلاث سنوات، وهي أجمل مراحل شبابه،  
 ثلاث سنوات ممتلئة باللذات والعريضة والسكر،  
 مرت كحلم خفيف وتلاشت  
 كأغنية لعصفور عابر في الفضاء،  
 هذه الليلة الحزينة - ليلة الموت - آخر ليلته  
 هذه ليلة الاحتضار، إذ تنطبق شفتاه على توسلاته،  
 حين تكون شفته صامتة، وكأنه محكوم عليه  
 قد حل ليمضي ليلته عند فتاة ساقطة،  
 هو المسيح العظيم، وابن العظيم، وهذه امرأة،  
 سيكون بائساً، كقشة عشب أو طفل  
 يتراعى على نعشه المفتوح لانتظار  
 يا للسديم الأبدى! يا لتعمير الطعولة!  
 أفما كان من الأفضل لهذا الجسم المرتمي على هذا السرير بلا مقاومة  
 أن يتناوله منجل الحصاد فيبتره بتراً!  
 وأن تمد يد إلى هذا العنق الثلجي فتفكك عظامه؟  
 أفما كان من الأفضل لهذا الوجه أن يطلّى بالجبر  
 ويتقنح بقناع كلسي مع قفاز حديدي  
 من أن تجيء الفحشاء فتحوله إلى غدير  
 تنعكس على سطحه الأزامير والنجم العابر  
 وفي قعره تنسخ سموم الجحيم؟



يا له من جمال! وأي كثر هذا يا أيتها الطبيعة!  
 وأي قبلة أولى لحب يتهياً!  
 وأي ثمار عذبة تنتهي للانعقاد حين ستصبح الزهرة ثمرة!  
 وهذا الجمال السماوي والألق الصافي  
 تراوده لوافح الفحشاء!



أيها الفقراء! أيها الفقراء! إنما أنت البغي

إنما أنت من دفع هذه الطفلة إلى هذا السرير  
 وكان بلاد اليونان كانت قد أَلَقَتْ بها على مذبح «ديانا»  
 انظر، لقد أقامت الصلاة هذا المساء قبل نومها  
 من إذن قد سألت سواك في هذه الحياة يا إلهي العظيم  
 ومن سواك ينبغي أن تسجد له وتتوسل وتقيم الصلاة إليه  
 إنه أنت هَامِسةٌ في هبوب الريح  
 وسط نحيب من سماء مؤلم  
 وقد جاءت ذات مساء جميل هَامِسةٌ لأمها،  
 «ابنتك طيبةٌ وطاهرة، وكل هذا بيع،  
 أمن أجل الذهاب إلى هذا المحفل أنت الذي غسلت هذه الطفلة،  
 كما يغسل الموتى لوضعهم في الصريح،  
 إنه أنت أيها الفقير حين وصلت في هذه الليلة  
 فتراكض تحت طعان البروق، ملتفة تحت معطفها؟  
 واحسرتها! من يستطيع أن يعرف أي مضر لها كان  
 لو جُذِّتَ عليها بالرعيف، أيمن أن كانت هكذا؟  
 ما كان هذا الجبين الناصع لفتاة لا حياة فيها.  
 أبداً لم تكن قد بدت بهذا القلوث تحت هذا الفجر الندي  
 مسكينةً أيهما الفتاة وقد فقدت إحساساتها  
 أيضاً، وهي ذات خمسة عشر ربيعاً  
 واحسرتها! إنه البؤس الذي جعلها ملوثة،  
 وليس حب المال الذي فعل ذلك  
 تحت ستائر الخزي في هذا المأوى القبيح،  
 وهي تقدم لأمها من على سرير العار  
 ما جئته من عذابها..



أنتن - يا نساء هذا العالم - لا تترين لها  
 أنتن اللواتي تعشن بمرح في هول عميق  
 من هذه التي ليست غنية وبشوشةً مثلكن!

أنتن لا ترئين لها يا رياث الأسر  
يا من تقفلن مزالج الأبواب على بناتكن،  
وتخفين عشيقاً تحت سرير الزوج!  
عشاقكن مطلبون، نشيطون ومؤثرون  
أنتن تكلمنهم على أي حال ولستن من الطبقة الشعبية  
لم تشهدن قط شبح الجوع  
يرفع مهدداً أغطية مضاجعكن،  
ويطلب، من شفتها الشاحبة، وهو يمس ثغورك  
قبلةً مقابل قطعة خبز



يا أبناء جبلي أتراكم ذاهبين الأجيال المنصرمة  
منذفعين كالنهر الصاخب، وهو يحمل إلى البحر  
جثثاً كريهة تعدم على مجراه إلى بحر السكون،  
في حين أن هذه الأرض العجوز  
ترى هذه المأساة البشرية بين الولادة والموت  
وهي تدور حول الشمس من دون أن تتجاوز مدارها  
لترقى نحو أبيها السماوي شاكية إليه هذا الشقاء

لك إذن أيتها الطومس الجميلة أن تنهضي وتمزقي  
ستر نهديك هي ليلة حافلة بالخمرة وهي  
تشع في الأكواب، ونسيم الليل  
يهز متهدلات الستائر التي ترتعش في مرأتك

انهضي هي ليلة جميلة بذلت لها ما تستحق من مال  
وما كان السيد المسبح يشعر في أثناء عشائه السري  
بقدر ما أشعر من جذل وغبطة في عشائني الأخير  
هيا إلى حياة الحب والنشوة التي تصاحبها



دعيني أذوب من قبلاتك مذاق النبيذ الإسباني،  
مع هذا الطعام الفاخر ودوار الروح  
ولتحميلنا ملائكة اللذة على ذراعينا  
هيا بنا ننشد لباخوس أناشيد الحب والجنون!  
ونشرب نخب الزمان الغابر ونخب الموت، نخب الحياة!  
تعالى لنشرب ونفسي كل شيء إلا الخمرة والجمال  
ولا يتصاعد صوتنا إلا لتبجيل الحرية والحياة

■ يتبع....



# الليل

من الشعر الكندي للعاصر

أن هيبير (●)

ت. ساسي حمام

## هذا الليل

سكونه

يلفني

مثل تيارات مائية عميقة

أتمدد في جوف أملاء الأزرق الساكن

فأسمع قلبي

يضيء وينطفئ

مثل منارة

إيقاع أخريس

شفرة سرية

أنا عاجزة عن فهم هذا الغموض

عند كل ملحة ضوء

(\*) أن هيبير شاعرة وروائية وقاصة وسيناريست كندية، ولدت في 1 أوت 1916 في قرية تبعد 35 كلم

عن كيبيك؛ حيث واصلت تعليمها وبدأت تنشر قصائدها سنة 1939، ولم تنقطع عن النشر إلى أن

توافيت يوم 22 جاني 2000 .

نشرت مجموعات شعرية عدة وروايات ومجموعات قصصية، ونالت جوائز عدة في كندا وفرنسا.

أغمض عيني  
ليتواصل الليل  
ليدوم هذا الصمت  
حيث أغرق

### الثلج

الثلج يدعونا للحلم  
على سهول شاسعة  
من دون آثار أو ألوان

لتسهر يا قلبي  
فالثلج يسرجنا  
على جبال من زبد

معلنا الطفولة الملتوجة  
الثلج يدفعنا إلى أعماق البحار  
في حلم  
ناشراً كل الأشربة

الثلج يلقينا في أجواء سحرية  
بهاض ممتد  
رياش لينة  
مدى رؤية هذا العصفور

قلبي  
خيوط من نار تحت سقف من جليد ■

# ق. ق. ج من عرش الهاربين والعرش المنمنم

خوسه ماريّا مريّنو<sup>(٥)</sup>

ت: علي إبراهيم اشقر

١٠٠

## أسطورة

في ذلك الزمن كان للتّنين شكل وجسم ذو حراشف، وجناحان كبيران، ومخالب قويّة وشدقان ذوا أنياب لا نهاية لها كان يطلق منها النار. ويحكى أن أيّاً من الفرسان المقدّر لهم مواجهته لم يستطع قتله؛ وسقطوا صرعى جميعاً وهم يحاولون ذلك. وقد مات ذلك التّنين من الهرم. وتتابعت التّنينات كلّ مرّة بأشكال تزداد غموضاً في ملامحها، وتقلّ إمكانيّة التصرّف إليها في مظهرها الخارجي. وقد مات كثير من الفرسان في صراعهم معها، لكنّ التّنينات كلّها كانت تموت هراماً. ومع ذلك، ما تزال النجوم تسجّل ولادة أولئك الذين يولدون وقد كُتب عليهم أن يقتلوا التّنين. وأنت أحد هؤلاء.

(٥) روائي وقاصّ إسباني معاصر، من أعماله: (الصقّة المظلمة (رواية) - خمسون قصة وخرافة واحدة (قصص) - ليّام خيالية (ق. ق. ج) - وعرش الهاربين (ق. ق. ج - 2007) - وضمّ مختبرات من أعمال سابقة، إضافة إلى قصص أخرى غير منشورة. ومن هذا الكتاب تُرجمت هذه القصص.

## . II .

## القصة الحقيقية لروميّو وجولييت

كانت أغنى عائلتين في المنطقة تأملان أن تتعرّز صداقتهما أكثر ما تتعرّز بزواج ابنيهما روميّو وجولييت، لكنّ هذين لم يستطيعا الزواج، لأنّه كان بينهما منذ أن كانا طفلين عداوة لم يستطيع كَرّ السنين أن يبدّعا. وأخيراً، هربت جولييت مع أحد المحتالين في السيرك. أمّا روميّو فقد أراد أن يتزوَّج فتاةً من فتيات الحيّ تسمّى دِزِمونا؛ لكنّ هذه فضّلت عليه المسمّى عطيلًا.

## . III .

## نشوء

ذلك الصباح، أخذنا نرى الأمور رؤيةً أوضح. رأينا تعقيد الكون، وتطوّر الكائنات الحيّة، وأنّه على نقطة ارتكاز معيّنة رسم بفق الكوكب الذي كان الأرض، تلك التي تدور حول الشمس وليس العكس، خاصّة أنّنا عرفنا بالحس أنّ الوجود سرٌّ لا يمكن فهمه. ولم تكن انقضت ساعتان لما جاء الحارس برسالة لإخلاء المأجور: فقد استطاع صاحب البيت أن يطردها إلى الشارع. وجئنا هذا المكان البارد جدًّا، وصار لنا أبناء. أمّا عن الباقي، فأنتم أدري به منّا. والحال هو أنّ ذلك الصباح تقاسمنا على الفطور تفّاحة واحدة.

## . IV .

## قصّتان من قصص الميلاد

## 1 . ملوك المجوس التائهون:

كان التجأ كثير من الغرياء الفقراء وعائلات عديدة بلا مأوى ملتبّين حول الأسطبلات والحظائر. لن أنسى أبداً النجم يلمع جدّ قريب فوق السقوف البائسة المرتجلة. ولن أنسى أبداً دهشة ذوي الأسماك البالية من عيد الجمال المترفة ومن ثياب الموكب الملّعة. ولن أنسى زهاب الملوك التائهين وغير القادرين على أن يجدوا (الطفل)<sup>(1)</sup> وإياهم بين عدد كبير من حديثي الولادة الذين كانوا سيكونون بتأثير الجليد.

(1) المقصود عيسى المسيح — المترجم.

## 2. انقلاب شتوي:

كانت تلمع بقوة في سماء الصباح تلك النجمة الغربية التي كان ينظر إليها عامة الناس بدهشة، لكن الضابط الكبير، كان يعلم أنها أحد أقمار الاتصال الصناعية التي تسمح لجيشه بالحفاظ على التفوق في الحرب التي لا تنتهي.

- سيدي - قال له العريف - هنا لا يوجد غير بعض المدنيين اللاجئين وبعض الرعاة الذين فقدوا قطعياً بسبب انفجار قنبلة هاوترز، وامرأة على وشك أن تضع مولوداً.

كان الضابط يراقب من برج عربته الإسطليل بمنظار.

- سجل ذلك كله بدقة.

- سيدي - نقل إليه العريف مرة أخرى - هناك أيضاً مضطرب عقلياً يلبس رداء أبيض، ويقول إنه سيولد عما قريب محلياً، ويقول أشياء أخرى غريبة.

- أحضر لي هذا مقيداً جيداً.

- سيدي - أضاف العريف بصوت مضطرب - لقد وضعت المرأة مولوداً.

- أهلاً به في الجحيم - تتمم الضابط بأسى.

عند طلوع الفجر، ظهرت على الرهوة الغربية أشكال ثلاثة جمال محملة بأحمال، ويمتطيها فرسان ذوو ثياب غريبة، ولاحظها الضابط المضطرب تقترب.

- افتحوا النار! - أمر أخيراً - لا أريد مفاجآت.

## ق. ق. ج من العريش المنمنم

### 1.

## من لغوي إلى قارئ

فأت يوم، لم يستطع الأستاذ سوأوتو اللعوي المعروف والسيميائي الدقيق، أن يجد للكلمات من معنى آخر سوى صوته البسيط، ودخل في هذيان ابتلي به طوال سنين، لكنه استطاع في يوم من الأيام أن يقرأ قصة قصيرة، ولما اكتشف أن الكلمات ليست شيئاً آخر غير عربة ذلك التخيل الذي كانت تحكيه القصة، استعاد العقل. وصار اللغوي في نهاية الأمر قارئاً.

## 2.

### المعرفة الأولى

كان القَصُّ العلم الأوَّل للبشرية. لما كان الواقع الخارجي يسدو مجرد مجموعة من مِحن غير مفهومة ومعادية وعنيفة، ساعد القص التخيُّلي على فهمه: الشمس جمرَةٌ قذفت بها ذات مرَّة، يذُّ بريئة إلى السماء، والرياح تجلب لنا أصوات الموتى، والمطر يسكب علينا بشكل فجائي دموعاً تائهة، ويحدثنا في الحلم عما نرغب فيه أو عما نخشاه. وكان القَصُّ أوَّل شكل مفهوم للواقع.

## 3.

### صفارقة تاسيهسية

لم يكن الكائن الشرقي من اخترع القَصُّ؛ بل كان القَصُّ من أبدع الكائن البشري، فكَّر الأستاذ سواوتو وشعر بعسفه أنه أكثر حكمة من أي وقتٍ آخر.

## 4.

### القصص الدائمة

مازلنا منذ أن اخترعنا القَصُّ، نقص القصص فاتها مرَّة بعد أخرى. ويوم نقص قصة جديدة مختلفة حقاً، فإن نوعنا لا يمكن أن يُسمي بعدها الإنسان العاقل عاقلاً، فصاح أحد من الجمهور: "لكنني أعتقد أن هذه قصة جديدة، يا أستاذ".

## 5.

### صفحات أبواب

أدرك الأستاذ سواوتو بعد أن قلب صفحات كثيرة وكثيرة من صفحات القصص أنها كانت أبواباً، وبعد أن عبر أبواباً وأبواباً كثيرة، اكتشف الحديقة الأديبة.

-6-

**قصة القلب**

اكتشف الأستاذ سوأوتو من خلال أبحاثه أن قصة البشرية الحقيقية موجودة في حديقة الأدب، لأنه هناك فقط توجد قصة القلب البشري بكل خفقاته وأهوائه وأوهامه وانكساراته.

-7-

**اتجاهات**

تردد في الحديقة الأدبية أصداء الأشعار والحوارات المسرحية؛ وفيها يجري الكلام بكلّ الألسن، وانطلاقاً من كل أشكال صرف الكلام. وفيها تتابع الدروب، والسلالم المظلمة، والغابات الصغيرة والهضاب والمستنقعات والسواقي بجسورها الصغيرة والعروش. وفيها عريش المراثي وطريق المونادات الحائزة على الجوائز وحديقة شعر التجريب، وهناك الجراح الذي تشابك بأعمدته قصائد الحكمة، ورواية الروايات الشاملة، وربة الكتاب الأكثر رواجاً متجهة ناحية المغاسل. هناك أحياناً مناهات يمكن أن تجد فيها قرأً ينظرون نظرة تائهة حتى لا يتذكرون كيف يسألون عن منخرج الطوارئ.

-8-

**العريش المنمنم**

على أحد أطراف الحديقة الأدبية يقوم العريش المنمنم متاخماً نعال الأسطورة، وتلال الخرافة وجنية الشمر وأجنحته، ومروج قصة القصيرة. وهناك كثيرون يضيعون عند وصولهم إلى هناك، لأن الحكايات الصغيرة جداً لا تسمح لهم برؤية الغابة، غابة فن القصص الصغير للغاية.



. 9 .

**فنّ القصّ الصغير جداً**

في الغابة الضخمة، غابة القصّ الصغير جداً، التي تُحيط بعريش الحديقة الأدبية، المنمنم، تُوجد أيضاً أنواع لا تُحصى من النباتات، وفيها يكثر رجال صغار، ونساء صغيرات، وعصافير تكاد تكون مجهرية وكلُّ صنف من الأشياء والحيوانات ذات الحجم المقلّص أيضاً. ولتكوين فكرة، هناك ديناصورات بحجم الزبابة<sup>(1)</sup> في الحديقة. وإذا استيقظ الناس، ستكون هذه الديناصورات ما تزال هناك.

. 10 .

**عمل حياة**

كرّس الأستاذ سوأوتو جاناً هاماً من حياته؛ أي أكثر من عشرين عاماً، للبحث عن الأنواع الموجودة حول العريش المنمنم وقد بلغ عمله المستفيض حول فنّ القصّ الصغير جداً قَمة عشرة آلاف حرف وحرف (مع الفراغات بينها)، أي، سبع ورقات كاملة تقريباً.

. 11 .

**لأوّل نظرة**

أحد أوّل مبادئ علم البستنة في العريش المنمنم هو أن الميكرو قصة الأطول، والقصة الأدبية الأطول، لهما الامتداد ذاته، الأمر الذي يختلط حتّى على الاختصاصيين.

. 12 .

**مقّصّ التعليم**

من الملائم جداً لنمو القصة القصيرة جداً نمواً قوياً، فنّ التعليم: هناك عمالُ حدائق مجانيين، يحلمون أن يحصلوا على قصة قصيرة جداً لا تتطلّب نصّاً ولا عنواناً.

(1) ضرب من القوارص يشبه الفلر - المترجم.

13.

الرّميات

إذا كانتِ الفطور من الرّميات وتتغذى على مادة عضويّة متعفّنة، فإن عدداً كبيراً من القصص المفرطة في قصرها تتغذى من مادة أدبيّة عطّنة للغاية بفعل الزمّن والقراءات المتكرّرة. وإن أشكال القصّ القصير جدّاً متعدّدة جدّاً كأشكال الفطور. ومن الضرورة أيضاً معرفتها على خير ما يمكن كيلا تتسمّم، وإن يكنّ من الثابت أنّ أحداً لم يمت متسمّماً بقصة قصيرة جدّاً.

14.

التكامل

يوجد بين كثير من القصص الصغيرة حدّاً ميلٌ قويّ للعيش من طاقات القارئ وذاكرته. وهذه القصص القصيرة جدّاً تكتسب شكل قصة، على القارئ أن يملأه بالمضمون كلّ تقريباً. والقصة الصغيرة حدّاً تفرّز خلال عمليّة القراءة سائلاً خاصّاً منوّماً على شكلٍ ربّما يكون القارئ فارناً شيئاً معروفاً يصبح له تحت شكل قصة قصيرة جدّاً طعم القراءة الأولى.

15.

اقتران

خير القصص القصيرة جدّاً تلك التي تأخذ كما تُعطي، وهي تتقوى بذاكرة القارئ، وهذا يتغلّى بمظهر الأسطورة الجديد. فالأخذ والمطاء كاملان وساران كاقتران جميل.

16.

قصص قصيرة جدّاً مفترسة

حذار! بين أشكال القصص القصيرة جدّاً قصص مفترسة، تستطيع أن تعضّ لكن، يمكن تشخيصها انطلاقاً من التجربة فحسب. ومن الحير عدم الاقتراب، إذا قامت الطيور النفورة بالتحويم.

17.

### أنواع أخرى

إلى جانب الأنواع الأكثر شيوعاً، هناك قصص قصيرة جداً آكلة للهواء، وآكلة للنار، وقصص أخرى تعيش في الماء ومن الماء، وبعضها الآخر من الرغبة في الضحك، وبعضها من الرغبة في الألم، لأنّ المغذيات الممكنة لا تُحصى. وقد تنبثق قصة حتى في هذا النص، اللهم إذا لم تكن قد انبثقت حقاً.

18.

### تهجين

أكثر ما يبعث على الدهشة في حديقة القصص القصيرة جداً، قدرتها على التلقيح الذاتي، أو نشر أبنائها للحصول على هجائن لانهائية لها. والقصة القصيرة تُلَقَّح خرافة تضع بيضة في شكل مثّل، وتنتهي بقبلة شرهة أو طعنة خنجر بين أبطالها. إذ يصعب جداً العثور على قواعد للسلوك وعلى مقاييس للبيولوجيا والتكاثر. هكذا كان يتكلم الأستاذ سواوثو.

19.

### طفرات

وكذلك الطفرات لانهائية لها. وحدها موهبة البستاني الذي يجب أن يعرف ما يعنيه من البيولوجيا، تتيح لنا أن نجد قصة قصيرة جداً جديدة ومدهشة، في كثير من تصاميم تلك القصة القصيرة للغاية التي بهرتنا ذات مرة، تلك التي ربّما كتبها أحد ما اسمه شوان تزو منذ مئات ومئات السنين.

20.

### إزهار مفاجئ

إن أكثر المشاهد بقاءً في الذاكرة منذ العريش المنمنم جداً، رؤية إزهار القصص القصيرة جداً في كلّ ساعة من النهار ومن الليل؛ في المطر وفي الشمس، وتحت الجليد وفي مواجهة الريح، تفتّح في صورة غير ملحوظة، توجيبتها ذات الأشكال

والألوان المتعددة ثم تُطبقها مرةً أخرى قُبيل أن يستطيع الفضولي أن يلحظها بوضوح. ويجب على المرء أن يمتلك رؤية جيّدة وصبراً.

21.

### ثلاثة أحكام عليها حد أدنى من الإحكام

I - كل شيء يُقصّ مرةً أخرى، أحياناً بإعادة خلقه، وأحياناً أخرى يُقصّ كما قُصّ دائماً. لكن، إذا قصصت الأوديسا الآن، فإن تلك الأخرى يكون لها معنى إذا لم تتجاوز في قصّك ثلاثين مطراً، كما يحدث كثيراً.

II - إن القصص القصيرة جداً والجيّدة يمكن لها أن تُذكرنا بشكل بارز بالأجداد، لكن، يجب ألا تكون لها الملامح ذاتها.

III - في حديقة الميني قصة يجب أخذ الحطة من الاستساح البغيض.

22.

### حول السرعة

حكايات مدوّحة، وقصص مفاجئة، وقصص هارسة؟ لا بأس! لكن الحكاية القصيرة جداً، يجب أن تتحرك بسرعة كبيرة بينما تطلّ ساكنة.

23.

### عضة

كان يبحث في الأنواع الموجودة في حديقة الأدب. وكانت أصداؤه مونولوجات العريش تصمّ أذنيه، وكان ركن المراثي يحدث فيه شيئاً من الفرح؛ ويشعر بلسعة القُرأص في عريش السوناتات، وفي درب شعر التجريب كانت الشمس أشدّ سطوعاً، وكان يخنقه أحياناً عطر الروايات الشاملة، وتضجره على شكل كوني الكتب الأكثر رواجاً؛ وكان يستريح في أحد المروج المحيطة بالعريش المنمنم وبين القصص القصيرة جداً. لكنه راح ذات يوم في النوم فعضته ميني قصة مفترسة في ذراعه، فأتنت مكان العضة وصار أقطع. وهكذا قَبض له أن يكتب أقصر كيخوته في العالم.

.24.

### قصة الكيخوته

في مكان ما من لامنتشا عاش سيّد وفارس ألمعيّ كان على وشك أن يهزم  
الواقع. ■



## مسافران قصة قصيرة من بنغلادش للكاتب البنغلاديشي «شوكت عثمان»

ت: محمد الدنيا



ولد شوكت عثمان عام 1917. كرس أكثر من ستين سنة من حياته للأدب، بمسارعة مهنته كمعلم. يعدّ أحد أشهر كتاب الجيل الأول من كتاب بنغلادش، جيل فييد ولي الله. كتب في كل الأجناس الأدبية، وترجم «تولوستوي» أيضاً، وفولبير، عن الانكليزية. عملاء الكبيران روايتان: Janani عام 1958، و Kritadaser عام 1962. اهتم هذا الكاتب الإنساني النزوع قبل كل شيء بالدفاع عن قيم العائلة والعلمانية، وناضل على الدوام ضد الأفكار الأصولية. عرف نفسه على أنه كاتب سياسي، وكتب كما قال، من أجل الشعب؛ وهذا ما يفسر من دون شك أنه هو من أدخل الأسلوب العامي في الأدب البنغلاديشي، وقد أخذ به عدد كبير من الكتاب بعده. كان عمر شوكت عثمان 81 سنة عندما وافته المنية عام 1998.

## مسافران

(1964)

كان ذلك بداية ما بعد ظهر أحد أيام الصيف. الظل قد بدأ يخيم على الحقول ويتسع بهلوء. رجل يمشي على الطريق المحادي لمقاطعة كوشيا. كان يرتدي منيراً بلون المغر كالتسك، وقميصاً فضفاضاً من اللون ذاته. له لحية يضاء طويلة تلتهم وجهه وفي يده «إكتارة»<sup>(1)</sup>. ورغم أن الماشي، المبلل بالعرق، بدا منهكاً، كانت نظراته تسمح الفضاء من هذه الجهة إلى تلك، ومن دون أن تثبت على الطريق. كان حر الصيف قد ألهب كل شيء؛ واتشح هذا الجمال المجدب بخلجات فؤاد الزاهد نفسها. يتابع الرجل السير، مسرحاً نظراته حوله. ويمس بين فينة وأخرى وتر الإكتارة بأصابعه بلا وعي، فيتوحد اهتزاز مع نغمات الشمس الحزينة. في تلك اللحظات، وقد أسره الكون من حوله، لم يكن الماشي يعبر صوت الله أدنى اهتمام. كان يمضي في طريقه، ساهماً أيضاً عن فيه الأشجار الرافقة هنا وهناك. وفي البعيد، على مسافة كيلومترات عدة، لاحت قرية، وما كانت وجهته...

أتى خلفه رجل آخر، يعد في السير، معتماً اللحاق به. كان يمكن من دون شك أن يناديه فيتوقف، لكنه حرص أن لا يظهر رغبته في التعرف إليه. كان في ذراعيه المقتولتين كثيفتي الشعر وشاربيه الأسودين في وجهه ما ينم عن الضراوة والقسوة. رسمت عيناه دائرتين كبيرتين في محياه العريض. تستشف من مشيته أنه رجل معتاد أن يطاع لا أن يطيع. كان يسير بخطا واسعة؛ إذ عليه اللحاق بذلك الذي يتقدمه. لاشيء أجدى من الرفقة لنسيان تعب الطريق. سار مسرعاً. تصيب جسمه عرقاً وبان الجهد على وجهه، ولكن من غير الممكن أن يتوقف.

(1) الإكتارة Ektara ضرب من الأدوات الموسيقية، ذات وتر يستخدمه أصحاب العقيدة الهندوسية (هسي العقيدة الثنائية بتأليه «شنو» Vishnu وهي ركن من أركان الهندوسية الحديثة «المترجم») والبوول Bauls (من السنسكريتية «يتوّل»، التي تعني حرفياً «مجانين»، ثلثين بالتقوى الإلهي، وقد بنى هؤلاء حياتهم وفكرهم على أفكار مستوحاة من البوذية والهندوسية والإسلام في الوقت نفسه «المترجم») في مولكة أنانديدهم. «النص»

ما إن اقتربته حتى صاح بمقدمه: «عذراً...»  
التفت إليه المسافر الأول. وحالما رآه توقفه وابتسم ببشاشة.  
ثم استلار، وسأل:

فعل ناديتني؟

- نعم، السلام عليكم.

- وعليكم السلام.

- إلى أين أنت ذاهب؟

- إلى تلك القرية، هناك...

- حقاً؟ مصادفة طيبة، أنا أيضاً ذاهب إليها.

- إذنه هي نسر إليها معاً، يمكننا تبادل أطراف الحديث ونحن نمشي.

تابع الرجلان طريقهما، ولكن خطأ أخطأ هذه المرة لم تعد المسافة مخيفة طالما ترافقا. وربما توانيا في المشي لهذا السبب. سارا جنباً إلى جنب، كان المسافر ذو اللحية الكثة يلقي نظراته إلى البعيد، بينما لم يكف ذو الشاربين عن رمي نظرات خاطفة نحوه. كان ضوء الصيف يغمر الأفق بسطوعه. مثل هذا المشهد نادر. كان المسافر الثاني يحاول، متقصياً المشهد هو أيضاً، أن يعرف أين يمكن أن يحط بالضبط بصر هذا الرجل الملتصق نحو البعيد. احتار لأمره، وراح ينظر إلى الأفق تارة وإلى رفيقه تارة أخرى، بينما بقي الآخر المجهول هادئ الأعصاب.

سرعان ما غدا هذا الهدوء مزعجاً جداً للرجل الثاني. ما جدوى أن يكونا اثنين إن بقي صامتاً؟.

اعتزم تحطيم الجو الثقيل، فدخل في نقاش مشدداً صوته:

«قل لي، هل تُشدد؟».



وإذ عاد المسافر الساهي إلى الواقع فجأه، سأل مستفهماً:

« - كيف؟ هل سألتني شيئاً؟

- نعم

- ما هو؟

- هل تشد أنت؟

- نعم

- هل تضايق إن رتلتَ نشيداً؟

- لا، أبداً.

دوزن الرجل ذو المنزر الرعفراني اللون آلهة الإكتارة، وراح ينشد:

«في محيط قلبي»

رايتَ منشغلاً عرجياً.

زار اللصوصُ

بيتَ جسدي

انسلَّ ستةٌ منهم،

لكن واحداً لا غير أحسن الاختلاس.

شهدتْ جُنُونُ جسدي

أزهاراً تتفتح،

جعل عطرُها

الكون كله محتجاً،

لأن وحدة ليس ثملاً »

كان فيض الموسيقى يتدفق مثل شراب بين شفتيه، راوياً ظمأ الصحراء البائرة.  
كفَّ حرُّ الشمس عن السعير. وبدت الأرض توافقه إلى اللواذ بهذه العبارات الموسيقية.  
مضى انتهى النشيد، لم يلحظاً ذلك، لشدة تناغم خطاهما مع الطريق.

كسر المسافر الثاني هذا التناغم فجأة عندما صاح:

« أوه! كم تجيد الإنشاد!

- أليس كذلك؟

- تشد على نحو رائع!

- نعم! أوه! أنشد ماذا!

- لا، لا أؤكد لك، لديك صوت جميل جداً. ثم أكر أعرف هذا النشيد.

- حقاً؟

- لا.

- عجباً! »

توقف الحديث بين الرجلين هنا. لم يعودا يفكران إلا بشيء واحد: الوصول بأسرع وقت.

بلغا أطراف الأرض البائرة. دخلا الآن بين مجموعة بيوت. قامت بين الأشجار  
عرازيل من القش، وأكوخ من الصفيح، وبضعة منازل من الاسمنت هنا وهناك.  
كانت صفوف من الأشجار تحاذي الطريق من الجانبين. لم يمر أحد الماشيين  
انتباهاً، فكلُّ منهُم في عمله؛ غير أن المسافر الأول فكر:

«ها أنذا أخيراً بين الناس».

أدركنا الآن موضعاً يفضي فيه الطريق إلى مكان مكشوف؛ تلاء مسكنٌ ثري تحيط به برك وأحواض. حجبت صفوفٌ من الأشجار المثمرة، بعيداً قليلاً، مجموعةً من المساكن.

ما إن جال المسافر الثاني بعينه نحو هذا الجانب، حتى جذب الزاهد من يده وقال له:

«تعال من هنا! انظر هناك، هنا بيتي، هنا بستانتي، وهذه الأرض بجواره لي أيضاً. تعال انظرا! لا بد أنك ميت من الظمأ! تعال، سأقدم لك جوزة هند طازجة من تلك الشجرات هناك».

لم يكن عند المسافر الأول وقت فراغ ليرد. كان الآخر يمسكه بيده؛ ولم يملك إلا أن يحث الخطأ.

توقفا عند حافة حوض اسمتي؛ كانت حوله مئات من أشجار جوز الهند.

«اجلس هنا، في ظل هذه الكاميتي» قال الرجل للزاهد، «سأحضر لك جوزة هند. هنا كله لي: هذه الأحواض، وتلك الحدائق، وتلك البساتين، وتلك الأبنية هناك وكل الأراضي التي تراها في هذا الاتجاه، هذه الحقول لي كلها. وهذه».

لم يتمكن المسافر من إنهاء عبارته. كان شخص ذو شاربين، ضخيم وقوي البنية، لم يره الرجلان، يمشي منعزلاً خلف شجرتي جوز هند ضخمتين، قرب الأدرج الأسمنتية. وقد ظهر أمامهما فجأة.

تفحصهما بسرعة من الرأس حتى القدمين، ووجه كلامه إلى ذلك الذي يتكلم، سائلاً:

«ماذا كنت تقول؟»

— قلت إن هذه البساتين، وهذه الحدائق وهذه المنازل لي كلها.

— ما اسمك؟

- شويان جوياردار.

قهقه الرجل بقوة، ثم استأنف بجفا:

جوياردار؟ هل أنت متأكد من أنك تعرف جيداً اسم أيبك؟

- بالتأكيد. أبي اسمه غلام رحمان جوياردار.

قهقه الرجل من جديد، لكنه توقف فجأة هذه المرة. وتابع مفتافاً:

١ - ألا تعتقد أنك فاقد الصواب؟

- لماذا؟ سأل الآخر منهولاً

- يبدو لي تماماً أنك أضعت رشذك. لا يوجد في هذه القرية حتى حمار

باسم جوياردار، فكيف برجل؟!

- أنت مخطئ! هذا كله لي يعود لي كله ولكن أولاً، من أنت؟

- انتبه! كن مهذباً! لا ترفع الكلفة بي! اسمي سليمان مالك. هذه الحقول

التي تراها، وهذه الأراضي كلها، وهذه الأبنية، هذا كله لي أنا.

- لا، لي أنا! هذا كله ملكي.

- اسكته أيها الحقير!

- ماذا؟ هذه الثروات تخصني أنا ثم تنعني بالحقير!

- ارحل من هنا، أيها الوغد! سعيد أبوك أنني لم أرفع يدي عليك حتى الآن.

اغرب عن وجهي إن كنت تحتفظ بشيء من الكرامة بعد؛ وإلا، حذار من

ضربات حلزاتي العتيق! هذا عدا عن أنني قد أقيد معصميك بالأصفاد.

- كاذب!

ما إن لفظ الرجل هذه الكلمات حتى تقدم الآخر يريد أن يضربه.

تدخل المسافرين الأول، فأنزل سليمان مالك ذراعه، لما رآه من نبالة في وجه الرجل من دون شك.

راح المسافر الآخر يولول:

«ألا، هذه كلها أملاكي!».

هدهد مالك من جديد. ولكن هناك ذاك الرجل الذي يتدخل بينهما..

حين سمع القرويون الصخب، هرع كثير منهم مسلحين بالعصي. قال أحدهم شارحاً:

«فسمعنا صراخكم يا سيد، جئنا مسرعين. ما القصة؟».

رد مالك مشيراً بإصبعه إلى المسافر:

«هذا الوضع، هناك خلف الرجل الورع، هذا الحوياردار أو شيء من ذلك... هذا الاسم اللعين الذي لم يسمع به أحد هنا من قبل قطع يقول هذا الوبش إن هذا الملك، هذه البساتين، وهذا الحوص له! تأملوا قليلاً وقحة هذا النذل!».

«أما عليك إلا أن تعطينا أمراً وستقطع رأسه مثل الأنفليس!».

كان كلام بقية القرويين، الملحجين كل بدوره على تلقي الأمر، يذوب في جلبة غير مفهومة.

وإذ أدرك جوياردار الوضع الآن، سكت. كان المسافر الأول، الذي أسميناه «الرجل الورع»، هو من تابع الكلام:

«يا أخوتي، قال، هذا الرجل رفيق طريقي. جكايتكم عن الأملاك تسوونها أمام محكمة. ليس حسناً أن تشاجروا هكذا. سيصبحني هذا الرجل، ولكن اسمحوا لي أولاً أن أرتل هذه الأتشودة أمامكم».

اقترح مالك، الذي هدأ العرض:

- «تفضل يا سيدي العزيز واقبل مني جولة هند طازجة. يبدو عليك التعب»  
سنسمع بعد ذلك أنشودتك.

- لا يا صديقي، لست متعباً. ثم إني نادراً ما أكل وأشرب

- ولكن اجلس على الأقل.

- عندي رغبة أكبر في الإنشاد واقفأ.

وراح ينشد:

«أيها الإنسان، يا أخي، افتح عينيك على المعرفة

وستتَل من هذه الحياة ثروات لا تقدر بثمن.

لم يعد يكفي أن نعلم أننا نحظى بالجنة بعد الموت

يقول لالان: من يتخلى اليوم عن خيرات

هذا العالم من أجل ثروات الغد؟».

كانت الشمس قد أكملت احبائها عروبيها، والأرض تطلق تحت نار نجمة الرغبة  
اللاهبة، لتلوب في ترانيم الصوت الشجية. وكانت موجات إيقاعية دافقة تطرق  
شطآن كل تلك القلوب المفتونة بالإنشاد.

في هذه الأثناء، تجمهر كثير من المتسكمين. ترك كثيرون من المولعين  
بالموسيقى أعمالهم وهرعوا ليستمعوا. أصغوا ساكنين بلا حراك بعد أن تجمعوا  
على أكوام أنقاض صغيرة.

متى انتهت الأنشودة، سأل سليمان مالك:

«عذراً يا سيدي، هل يمكنني معرفة اسمك؟»

- اسمي لالان فاكر<sup>(1)</sup>

- لالان فاكر كوشتيا؟

- نعم يا سيدي.

سرتُ جلبة بين الحضور؛ وطار أحدهم صوب القرية صائحاً:

«هيه، أنتم جميعاً أين أنتم؟ تعالوا انظروا مَنْ عندنا! عاد لالان فاكر! هلموا  
استمعوا لإرشاده. هيا، يجب أن لا يفوتكم ذلك! أسرعوا!».

سرعان ما توافدت جماعات من الناس. لم يدهش الأمر لالان فاكر. تقدم  
أحدهم وقال له: «سمعتنا يا سيدي أجدنا وشيوخ القرية كلهم يتحدثون عنك،  
سمعتنا أيضاً بعضهم يتلو أناشيدك! لن ندعك ترحل هكذا! لا يتسع المكان هنا  
كثيراً، تعال إلى القرية، مسافة عشر دقائق تسع ساحة القرية آلافاً من الناس.. إلى  
هناك، يجب أن نذهب».

- حسناً، هيا إلى هناك!».

لم يحتاج لالان فاكر إلى قول أكثر من ذلك، رفعه عدة رجال على أكتافهم في  
الحال. لم يكن وارداً أن يتركوه يمشي. تجاهل الجميع توسلاته التي لم توقف.  
وانهالت طوابير من البشر من كل اتجاه.

«احرصوا بشكل خاص على أن لا يضيع رفيقي!»، صاح لالان فاكر.

التفت الجميع في الحال صوب جوياردار. كان هناك بجوار الرجل الوري.

احتشد ألوف وألوف من الأشخاص، قادمين من القرى المجاورة. تناقلت الأقوال  
الخبر العظيم:

(1) لالان فاكر Alan Fakir، وسموه أيضاً لالان شاه، الأشهر بين متصوفة أذربايجان. عاش بين عامي  
1774 و 1890، في منطقة كوشتوا، في بنغلاديش اليوم. ما تزال كشمند وأنشيد هذا المؤلف  
للموسيقى الكبير، وهي «الطنية في معظمها، تؤدي حتى اليوم في بنغلاديش والبيمار العربية. «النص»

عاد الشاعر لالان فاكور إلى الأرض.

كانت ساحة القرية تشهد موجات متزايدة من البشر.

استوى لالان فاكور في الوسط وراح يعزف وينشد؛ كان صوت الشاعر المرتدي  
مثنوياً بلون المغفرة وألته يدويان. انتشى متمائلاً بجسده. الجمهور مندهش والكل  
منعول. ألا يضاهي هذا الإنشاد في لطفه ورقته أعذب شراب؟.

2

جوياردار: أيها الشاعر!

لالان: ماخه يا صديقي؟

جوياردار: أظن أنهم سيقبضونك هنا الليلة؛ بل ربما حتى بداية النهار.

لالان: بقائي مستحيل. أخطرتُ قبل مجيئي أنني لن أنسى نهائياً واحداً في هذا  
العالم. تلذعتُ بأنني سأخرج للزهرة. سأعود إلى مسكني منذ الفجر. ولكن هاهو  
كوكب الزهرة يطلع. هيا، حان الوقت لأتلاشى في الهواء.

جوياردار: استأذنت أنا أيضاً وأخذت يوماً أقضيه على الأرض.

لالان: وماذا رأيت؟

جوياردار: لا شيء.

لالان: هذا هو الغلط، الغلط نفسه الذي لا تكف أبداً عن تكراره.

جوياردار: وما هو؟

لالان: ألم تقل إنك لم تر شيئاً؟

جوياردار: وماذا كان علي أن أرى؟



لالان: ألم تلاحظ شيئاً؟ ألم يتبين لك أنني لم أكن أنا أملك شيئاً فيما مضى، بينما كنت تملك كثيراً من الأشياء ومحاطاً بكثير من الناس، في حين أنني أنا اليوم مقصور بالنعم، بينما لا تملك أنت أي شيء؟

جوباردار: ليس تماماً يا فاكراً؛ حتى لو كان صحيحاً أنني لا أملك شيئاً، فذاك لا يمنع من أن يكون وضع زوج أختي ممتازاً. لم يشأ فقط أن يضربني؛ بل عدا ذلك، ألم تسمع كم كال علي من الشنائم؟

لالان: بلى، أدرك ذلك جيداً، ولكن في حين أنني تحالفت مع الناس جميعاً، وعدتوني كلهم أخاً لهم، فإنك أنت أنت أخ بالمصاهرة ألسأ أخ الزوجة لا أكثر<sup>(1)</sup>؟  
جوباردار: نعم يا فاكراً.

القصة من كتاب صادر عن منظمة اليونسكو باللغتين الفرنسية والبنغالية  
Bengali – français

المصدر:

Dans le sang et la rosée, anthologie de nouvelles du Bangladesh,  
Editions Unesco, 2002 ■

(1) العبارة المستخدمة هنا بالبنغالية متحدة المعاني: معناه الدارج هو «أخ الزوجة» أو «صوب بالمصاهرة»، بينما معناه الثاني، المستخدم عادة كشتمة، فمعنى أن يكون مشابهاً لكلمة saled الفرنسية (تعني بالعربية: سائل، كدر، ملحظ، وغد...)، يلعب النص على الكلمات: على التضاد بين كلمتين متجانستين الصوت (يقطع لفظي واحد تقريباً)، تعني إحداهما «رابط للقربى بالمعنى الواسع» والأخرى «رابط قرابة مع تحديد للقربى بالمصاهرة، مع المعنى الضمني الاجتماعي المذكور أعلاه». «النص».

# جائزة غوته للترجمة الزائرة

فصل من رواية «البلاء» لجيني إريشنيك<sup>(١)</sup>

د. نبيل الحفار

في مطلع عام 2009 أعلن معهد غوته في القاهرة عن جائزة للترجمة من الألمانية إلى العربية على مستوى البلدان العربية وسلاح الاعترا ب كافة، وذلك على صعيد النشر الأدبي تحديداً.

كان من شروط المسابقة: تقديم عينة من العمل الأدبي الألماني لا تتجاوز عشر صفحات، وأن يكون العمل من الأدب الألماني الحديث، وأن يكون مهماً للقارئ العربي. والعمل الفائز سترجم كاملاً وينشر بدعم من معهد غوته.

تشكلت لجنة التحكيم من: أ. د. عبده عبود رئيس قسم اللغة الألمانية في جامعة دمشق، الكاتب المصري علاء الأسواني، الأستاذة لاريسا بئدر المترجمة من العربية إلى الألمانية، الأستاذة هارتموت فينديرش المترجم من العربية إلى الألمانية، الأستاذة علا عبد الجواد مدرسة الأدب الألماني في جامعة القاهرة، الأستاذ شتفان فايندر المترجم من العربية إلى الألمانية، والأستاذ علي بن تميم مدير مشروع «كلمة» للترجمة في أبو ظبي.

وقد توصلت اللجنة في تقييمها للعينات المقدمة إلى المسابقة، إلى أن العينة التي تحمل عنوان «الزائرة» من رواية «البلاء» للكاتبة جيني إريشنيك هي التي تستحق الفوز بالجائزة الأولى، ومقدمها هو الدكتور نبيل الحفار من سورية.

هذا على مستوى (المتمرسين). وعلى مستوى (الشباب)، فازت السيدة هالة غنيم من مصر عن ترجمتها لمقطع من رواية «هذه الزرقة البراقة أثناء النهار» للكاتب شتفان مولدرفر.

وقد حصل الدكتور نبيل الحفار على جائزة مالية قدرها 7500 يورو في الحفل الذي يقيم بتاريخ 19. 3. 2010 في الكونغرس سنتر خلال معرض مدينة لايبزيغ الدولي للكتاب. أما السيدة هالة غنيم فشاركت في شهر آذار/مارس في اللقاء الدولي للمترجمين عن الألمانية إضافة إلى مسحة للإقامة هناك أيضاً.

### جني إرينيك وروايتها «البلاء»

منذ مدة قريبة أعلن في ألمانيا عن جائزة للكتاب الذي يحمل العنوان الأكثر غرابة ولفتاً للنظر، وقد يعد هذا تمهيداً للإعلان عن جائزة للعنوان الغني باحتمالات المعنى. وإن حصل ذلك، فلا شك في أن رواية جني إرينيك الأخيرة ستفوز بها. فعنوانها بالألمانية «Heimsuchung» يعني قاموسياً: نكبة، بلاء، رياة الوطن، بحث عن وطن، عبء، اسماء وقد يعني صوره قلبي، حسب السياق. ولا ريب في أن الكاتبة تستحق التهنئة، كحد أدنى، لاختيارها هذا العنوان كمتعدد التأويلات لروايتها الزاخرة بمأساة شعب وبكباته المتلاحقة خلال قرن من الزمن.

تتناول الرواية في إطارها العريض فكرة معنى الوطن وماهية الانتماء إليه على الصعيدين المحسوس والمجازي في أن معاً، وذلك من خلال سؤال: ما معنى أن يكون للإنسان وطن، وأن يفقد هذا الوطن، أو أن يضطر إلى الرحيل عنه إلى الأبد. ومن جانب آخر، تتحدث الرواية عن الإحساس بالتهديد المستمر، وعن رعب أن يكون المرء معرضاً للاعتداء والنهب والسلب تبعاً لمصالح قوى سياسية واقتصادية مهمة.

تدور أحداث الرواية في قطعة أرض على صفة بحيرة كبيرة شرق برلين، جزأها عمدة القرية في مطلع القرن العشرين، ويأج الأجزاء إلى محبي الاصطياف من أبناء المدن. وعلى أحد هذه الأجزاء بني لاحقاً مبنى وملحقاته لقضاء الإجازات. يعد المكان قطعة من الجنة الأرضية من حيث تنوع طبيعته، فنجذب إليه على مر السنين أناساً من مختلف المشارب لقضاء إجازات الصيف في البستان على ضفة البحيرة؛ حيث يسبحون، ويمارسون هواية القوارب الشراعية، ويصطادون السمك،

ويقطفون أنواع الثوت البري والفطور، ويستمتعون بالطبيعة. ويبدو أن هذا المكان قد عني للبعض تحقيقاً للوطن المنشود الذي يحلم به المرء، أو هكذا كان الأمر بالنسبة لمن تنالوا في التردد على الدار، وكتبوا على أبواب غرفها: «إنها قطعة من جنة عدن». غير أن مجرى الأمور خضع للمقولة المعروفة لقوام الحال من المحال، وهكذا توجب على كل مالك لهذا المكان أو مستأجر أو زائر، طال به الوقت أم قصر، أن يغادره ثانية.

تفتتح الكاتبة روايتها بمقدمة في الجغرافيا الطبيعية، تميزنا عبرها إلى تاريخ نشوء المنطقة منذ العصر الجليدي، وبلغة علمية لائقة، لتبدأ بعدها بوصف دوامة الشيطان من التملك والخسران منذ أواخر القرن التاسع عشر مع عائلة عمدة القرية. وفي ثلاثينيات القرن العشرين يشتري مهندس معماري قطعة الأرض، ويبني عليها داراً. وبسبب صعود البارية يضطر حاره إلى الهجرة متخلياً عن قطعة أرضه بسعر زهيد فتوسع ملكية المهندس المعماري، الذي لم يسعد طويلاً بملكه الجديد؛ فما أن ينجو من كوارث الحرب العالمية الثانية ومن حصار انجش الأحمر السوفييتي، حتى يضطره النظام الجديد في ألمانيا الشرقية إلى الهروب نحو ألمانيا الغربية. بعد ذلك يحل في الدار المصادرة كاتب وزوجته بعد عودتهما من المنفى الشيوعي، ويعيشان هناك مدة طويلة مع أقاربهما وأصدقائهما، فندب الجبوية في الدار لكثرة القادمين والمغادرين عبر بضعة عقود من السنين، إلى أن يسقط النظام وتبدل الأوضاع نتيجة سريان مفعول قانون الملكية القديم، فتسقط الأرض وما عليها، مؤقتاً، ضحية النزاع القانوني على حقوق الملكية.

تعالج الكاتبة في هذا الإطار الزمني إثني عشر مصيراً فردياً في إثني عشر فصلاً، ولكن بأسلوب مقتصد، يقتصر على الحطوط العريضة، حتى أنها تستغني عن تسمية شخصياتها بأسمائها الصريحة، وتستعيز عن ذلك بأعمالهم: المهندس، الضابط الأحمر، الضمّان، أو المالكة غير الشرعية. في حين أن كل شخصية من هؤلاء تمتلك من احتمالات السرد ما يغطي رواية غنية بأحداثها. واقتصاد الكاتبة هنا يأتي عن وعي وقصد؛ فما يهمها فعلياً ليس المصائر الفردية، وإنما ما تمثله هذه المقاطع الحياتية في سياق تبدل الظروف التاريخية.

وتلجأ الكاتبة إلى تقنية «اللازمة» بين الفصل والآخر، لتحدث عن شخصية البستاني ذات السمات الحكائية شبه الأسطورية التي تضيء زوايا معتمة في السياق

العام للرواية. فلا أحد من سكان الدار المتبدلين يعرف من أين أتى، ومن ثم كيف اختفى ولماذا. فهو، بغض النظر عما يطرأ على الدار وقاطنيها من تبدلات، ينجز أعماله اليومية في البستان والحديقة مهما كانت الظروف: إنه يزرع ويقطف ويحش ويقلّم ويقطّع ويسمّد ويسقي ويروي من دون أن يرف له جفن لما يجري في الدار وما حولها. والكاتبة تكرر وصف أعماله بالكلمات نفسها مؤكدة على الثبات في التغير.

وقد بنت الكاتبة نصها أسلوبياً ولغوياً بدقة تطلّ أصغر التفاصيل في المعمار الروائي، معتمدة على عاملي التكرار والإيقاع في نسج من التوحيات والإحالات والتضمينات، بشكل فني متماسك بحيث يتصاعد السرد أحياناً إلى تحليلات شعرية بعيداً عن السرد الروائي التقليدي.

تدل لغة الكاتبة في عملها الجديد هذا - بعد «حكاية الطفلة المعجزة» التي صدرت عام 2009 عن دار قلنس في دمشق بترجمة محمد جديد - على مرونتها وطواعيتها اللافته لتقديم مضامينها في لبوسها المناسب. ففي الفصل الأول مثلاً تعود الكاتبة إلى لغة القرن التاسع عشر بمصاحبه وأعرافه العتيقة، لتنتقل في «لازمات» البستاني ما بين الفصول الرئيسية إلى لغة عملية جافة في وصف ما يقوم به من أعمال يومية، تؤدي في النتيجة إلى اردهار الطبيعة التي يستمتع بها قاطنو الدار مؤقتاً. وفي كل فصل من الفصول يشعر القارئ بتبدل في اللغة، ينسجم مع الشخصية الجديدة ويبتها وخلفيتها الفكرية.

الكاتبة جيني إرلينيك هي ابنة المستعربة المعروفة دوريس كيلياس التي ترجمت كثيراً من الروايات العربية إلى الألمانية، ولا سيما روايات نجيب محفوظ. وقد ولدت جيني عام 1967 في برلين الشرقية عاصمة جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة، غير أن هذا لم يعد له ذلك التأثير الكبير على الجيل الألماني الجديد من الكتاب، لو لم تكن القصة التي تحكيها إرلينيك في روايتها ذات طابع شخصي إلى حد ما. فالدار التي تلور فيها الأحداث كانت لمدة من الزمن ملكاً لجدها، وكانت تمضي معظم إجازاتها عندها. ولكن نجاح إرلينيك في تخطي نطاق الشخصي والثاني، لتعكس عبر حكايتها ما جرى لألمانيا خلال قرن، هو ما رفع روايتها، في رأي النقاد، إلى مستوى الأدب الرفيع مضموناً وشكلاً.

## الزائرة

المهم في الأمر هو أنها هنا تستطيع أن تسبح مجدداً. لم تكن تعلم في زيارتها الأولى أن قطع البورسلان الموجودة على المائدة مخصصة لوضع أدوات تناول الطعام عليها في أثناء الوجبات. كما أنها أخفقت في محاولة قطع خبز الفطور بالشوكة والسكين، وكانت تأمل بمحاولتها أن تعوض عن جهلها الذي تبدى في أثناء غداء الأمس. وفي الحالتين ظهرت على وجه المضيفة الابتسامة نفسها مصحوبة باللمسة الخفيفة نفسها يدها الباردة لفرع الزائرة، قائلة إن الخبز قيم جداً لدرجة تجيز للإنسان أن يتناوله بيده.

هناك، من حيث أنت الزائرة، لم تكن مضطرة في أي وقت من الأوقات للتفكير في ما إذا كان الخبز قيماً لدرجة تجيز للإنسان أن يتناوله بيده. فهناك كانت تزرع الحبوب بنفسها وتعامل معها بالأسلوب نفسه دائماً، بدءاً بالذار مروراً بالحصاد إلى الخبز ثم الأكل. أما هنا فلم يتبق سوى تناول الخبز الحار كجلد فوق حشوة غريبة، مثل إوزة عيد الميلاد. هنا، في هذا السن، وبصورة محتلة تماماً عن البستان الذي كانت تملكه، لا يوجد ما تذوقه ولا ما تحصد. هنا تنتصب أشجار الصنوبر والبلوط، وفي ظلها تنمو الشجيرات ببطء، البستاني يرش الحشائش بالماء والأزهار تبرعم لسنوات عدة، وبقلة الثبات اللازمة لظهور الطاطا تجلبها الصغيرة من الجارة عند بداية الطريق الرملي. هنا في هذا البستان يتواجد الجميع لهدف واحد فقط، هو أن يكونوا في بستان وحسب. والأرجح هو أنها قد وصلت في الوقت المناسب من حياتها إلى المكان المناسب فهي أيضاً ما زالت تعيش الحياة كي تكون حية وحسب. لقد سمعت أن الناس في أماكن أخرى يضعون العجايز مثلها على شجرة ويتركهن ليموتوا جوعاً، أما في الوقت الحاضر فقد صار الناس يمنحون العجايز نقوداً أيضاً، كي يستمروا في العيش، حتى وإن لم يعودوا قادرين على العمل. أما هي فلن يمكنها أبداً التعود على هذه النقود التي تمنح لها شهراً فشراً مقابل ألا تعمل شيئاً. وفي هذا البستان لم يعد أمامها ما تعمله سوى الجلوس، أن تجلس في عز النهار ويدها في حضنها لتتابع طيران القبرات. لا تضييع الوقت، سمعت نفسها تنادي بهمس وهي جالسة، لا تضييع الوقت مثلما كانت تصيح من شباك المطبخ لابنتها التي كانت تثرثر مع ابنة الجيران في الفناء - إذ كان على الابنة أن تجلي

الأواني أو أن تنظف السمك أو أن تتنف ريش الدواجن، وكانت الابنة تأتي من فورها دائماً. أما يداها هي الآن فما زالتا راقدتين بهلوه في حضنها، وفي أثناء جلوسها هكذا كانت تسمع زوجها يعزف على الأكورديون، في حين يصمت والدها ويثرثر الأحفاد، فتجيب بصوت غير مسموع، أو توامسي، أو تغني بلا صوت، أو تصمت وحسب. والأمر المهم هو أنها عندما يحل المساء تستطيع أن تسبح مجدداً في هذه البحيرة الباردة ذات البريق الأخضر، مثلما كانت تفعل في موطنها تقريباً. الأفضل في جميع الأحوال أن يكون الإنسان غريباً في الغربة. لقد خرجت مرة ثانية من المدينة التي لجأت إليها في بادئ الأمر، مشياً مع الأحفاد الثلاثة عائدة إلى مزرعتها. لكنها مشت مسافة ثلاثين كيلومتراً في الاتجاه الخاطئ، واشتغلت مدة قصيرة خادمة عند البولونيين الذين كانوا في تلك الأثناء قد وصعوا أيديهم على دارها. لقد خدمت في دارها على أمل أن تجدها ابنتها عندما تعود من عملها الطوعي إلى الدار. وحفيدها الصغير أراد أن يخرج لعبة جرار كان قبل بضعة أسابيع عند الهروب قد حفر حفرة وطمرها فيها في طرف الفناء، لكنها منعتة من ذلك. الابنة لم تعد، ولم يصلها منها سوى صورة العرس التي اعتادت أن تحملها معها دائماً، وقد وصلتها بطرق غير مباشرة وفي حالة مريرة، مشية الأطراف، وعلى وجهها الخلفي ملاحظات بحروف سلافية. على الطريق عبر البستان إلى الكنيسة علقّت طرحة العروس بأعصان شجيرات عنب الدثب<sup>(1)</sup>، فاصطرت العروس للزواج بطرحة ممزقة. ولكن من أجل التقاط الصورة رتبوا الطرحة فلم يمد الشق بادياً للعيان. لم تعد الابنة إلى الدار، والأم التي باتت الآن جدة وحسب، غادرت المكان للمرة الثانية مع الأحفاد الثلاثة، إذ كان الأفضل في جميع الأحوال أن تكون غريباً في الغربة وليس في دارك.

إن زهرة الهندباء البرية هي نفسها في الوطن، والقبريات كذلك. الآن وقد صارت عجوزاً، تلبستها الجملة التي كان زوجها يرددها دائماً قبل أربعين سنة. زهرة الهندباء البرية في قريتها هي نفسها زهرة الهندباء البرية في موطنه، في أوكرانيا، من حيث جاء مشياً، والقبريات كذلك، هذا ما كان يردده دائماً. وفي بافاريا، من حيث هاجر أسلافه إلى روسيا، وإلى حيث انتوى أساساً للهجرة المعاكسة، من دون أن يعرف عن هذا

(1) نوع من ثوث السياج، يصنع منه العصور والمربى.

الوطن سوى اسمه، هناك لا شك في وجود زهرة الهندباء البرية والقبريات. ولا ريب في أن أسلاف زوجها قد ردّوا أيضاً هذه الجملة قبل سبعين أو ثمانين سنة. وهي تتساءل عما إذا كانت الجملة تأخذ طريقها إلى البشر، أم بالعكس، أم هل تنتظر الجملة فحسب حتى يستلهمها أحدهم، وتتساءل في الوقت نفسه، إن لم يكن ثمة ما تفعله أفضل من التساؤل حول هذه الأمور، واللف والدوران، فكرت برهة ثم عرفت مجدداً أنه ليس أمامها ما هو أفضل من ذلك. نظرت إلى الكرسي الواطئ الذي رفعت عليه ساقها المقوستين، فوجدت أنه مغطى بالجلد الاصطناعي الأحمر نفسه الذي يغطي المقعد الذي تجلس عليه. فكرت بأنه قد يأتي يوم يصل فيه الناس إلى الجملة كلها، ومرة يقولها هنا ومرة ذاك مرة هنا ومرة هناك، كما في حالة هروب، حين يصبح كل شيء ملكاً للجميع، فطبيعة الأشياء والبشر في واقع الأمر، كانت من منظور الحياة، مشابهة دائماً لحالة هروب، فالفقر في السلم يدفع البشر أمامه وكأنهم صف طويل من أحجار الدومينو، وفي الحرب تقوم الحبة بالفعل نفسه، أحدهم ينام في أسرة الآخرين، ويستخدم أدوات طبخهم، ويأكل زوادتهم التي اضطر الآخرون لتتركها خلفهم، وكلما ازداد سقوط القنابل أصبحت العرف أشد ضيقاً. وفي نهاية المطاف وصلت الجدة إلى هنا، إلى هذا البستان وعندما يدعوها قرع الصنج إلى الطعام، تعتقد أن من الجائز لهذا الصنج أن يكون قد دعاها آنذاك عندما أدارت ظهرها نهائياً لدارها، ومشت على الطريق بصحبة أحفادها الثلاثة، ولحاف محشر بالريش، وقدر للطبخ مزين ببقع زرقاء. ترى هل يبقى معنى الهروب هروباً عندما يصل الإنسان؟ وعندما يكون الإنسان هارباً، فهل يصل ذات يوم؟

مات زوجها قبل أن يحدث هذا كله. وعندما تعود في ذاكرتها إلى ما قبل موته، إلى حادثة حصاة البرسيم، يبدو لها الأمر وكأن موته حينذاك قد أتى من مدخل جانبي، من دون أن يعلن عن نفسه، وتمزق طرحة عرس ابنتها كان أيضاً إشارة دخول لما سيحدث، عبر مدخل جانبي، ولأن الزمن حينها كان مفتوحاً على كل ما هو آتٍ، لم يكن بمقدورها بعد أن تتوقعه. والآن، وهي عجوز، وتعيش فقط لتبقى على قيد الحياة، فإن كل شيء موجود في الوقت نفسه. الآن وهي عجوز، يبدو لها محتملاً أن إصابة زوجها كانت السبب في حبها له، وأن الموسيقى التي كان يعزفها عندما وصل إلى قريتها يحتمل أن ترتبط جنورها بموته المبكر، ومن ناحية أخرى يحتمل أيضاً أن ابنتها التي كانت حاملاً بها، كانت تجلس معها في التور ممسكة



بيدها، عندما حبستها هناك بسبب حبها للغريب، لوالد الطفل الموجود في رحمها. وعندما ينظر الإنسان إلى الأمر من هذه الزاوية، يبدو مؤكداً أنها كانت السبب في قدوم الغريب حتى قبل أن يعرفها. وخلال استرجاعها الماضي، يتأخى الزمن مع نفسه ويصبح مسطحاً، فالأمور لا تتألى وراء بعضها بعضاً إلا عندما يكون الإنسان على قيد الحياة، كي ينزع شوكة من قدم طفل، أو كي يخرج اللحم المشوي في الوقت المناسب من الفرن، أو لكي يخطط ثوباً من كيس بطاطا، ولكن خطوة بخطوة يتناقص متاع الإنسان خلال الهروب، ويزداد ما يخلفه وراءه، وفي لحظة ما يقف الإنسان ويجلس فحسب، وعندما لا يكون قد تبقى من الحياة سوى الحياة، وكل ما عدا ذلك يبقى مرمياً في حفر كثيرة في شوارع كثيرة في بلد كبير كالهواء، ولا شك هناك بوجود مثل زهور الهندباء البرية هذه والقبيرات.

لا أقبل أن تتزوجي مثل هذا الرجل، قالت لها أمها وحزنتها بضعة أيام داخل التنورة، وعندما وضع أنها حامل، أفرجت عنها أمها ولم تقل لها سوى: كان بوسعك أن تحصلي على ساعي البريد، على حارس الأحراج أو على كبير معلمي السماكين. أما زوجها فقد بدأ بصيانة آلات العلاجين ليوفر المال للعائلة، وكان من بين الآلات حصادة البرسيم. ومنذ ذلك الحين لم يعد يعزف موسيقاه إلا لمتعته الخاصة أو من أجل زوجته. ولكن بعد أن قطع أربع أصابع من يده اليسرى بحصادة البرسيم، لم يعد يوسعه العزف على الكمان ولا على الأكورديون، فقد بترت حصادة البرسيم مع أصابعه موسيقاه أيضاً. وكانت موسيقاه التي عزفها حتى وقوع الحادث ذات أصول أوكرائية، من حيث أتى شيئاً. وبعد إصابته صارت يده دائماً باردة جداً، لذلك خاطت له زوجته غطاء مبطناً بالفرو، صار يلبسه على يده سنة فسنة من أيلول/سبتمبر حتى أيار/مايو. وخلال سنواته الأخيرة صار يجلس كثيراً، مثلها الآن، ويده في حضنه داخل الغطاء، على الرغم من أنه ما زال شاباً. وعندما مات، في أوائل أربعيناته، لم يطاوعها قلبها على رمي غطاء يده المبطن بالفرو، لكنها عند الهروب تركته وراءها في الدار.

هنا يمكنها أن تسبح، كما في وطنها. والسباحة ما زالت أمراً سهلاً، على نقيض المشي الذي لم تعد عظامها تصلح له منذ مدة طويلة. ومساءً حين تفك رباط شعرها الأشيب قبيل أن تدخل سريره، يكون شعرها ما زال مبتلاً. في أيام صباها في

الصيف كانت تقطع البحيرات المازورية<sup>(1)</sup> سباحة وغطساً، كما اصطادت فيها السمك، وفي الشتاء كانت تنزل على سطحها، وقد ثبتت شفرتا التزلج بالبراغي أسفل الجزمة ذات الأربطة. لقد تولعت بالبحيرات، واغتسلت فيها، وشربت منها، وأكلت من أسماكها، وخلفت وراءها خدوشاً في جليدها. كان تعاملها مع البحيرات مثل تعامل ابنتها، لاحقاً، مع العجين لشدة ولعها بعملية الخبز، إذ كانت تدعك عجين الحلوى أربعمة مرة يديها الاثنتين، قبل أن تدخله إلى التور. وحتى اليوم ما زالت عظام قصبي ساقها زرقاء وقرمزية بسبب أربطة الجزمة التي كان لا بد عند التزلج من شدّها بقوة، زرقاء وقرمزية ولعاعة كالحجر من ضغط الأربطة عليها طوال ساعات، وهي مندفعة على سطح البحيرات المتجمد الذي كان يثن من الخدوش التي تسببها شفرتا زلاجهتا. والآن ها هما ساقاها المقوستان بعظامهما الزرقاء والقرمزية واللعاعة راقدتان على الكرسي الواطي ذي الحلد الاصطاعي الأحمر المخصص لرفع الأقدام عليه، وهما ما زالتا ساقها حتى اليوم. إنها لا تعرف كيف تبدو البحيرة هنا في الشتاء. وميدة البيت أطلقت على يتيها تسمية «متح الصيف». في الشتاء لا يبقى هنا سوى البستاني في عرقته، وما سوى ذلك يبقى فارغاً، فيحكمون إغلاقه تحسباً لفصل الشتاء، ويقفلون درفات الوافد، ويضبطون السحانات الليلية على الدرجة الأدنى، ثم يعادرون إلى المدينة بالسيارة. كان زوجها في الشتاء أيضاً يصيد السمك بالصنارة، وكان دائماً بين أوائل الذين يقومون على الجليد قبل أن يتجمد تماماً، فيبدو مثل كائن صغير أسود جالساً من دون حراك في دغشة الفجر أو الغسق. ولتدفئة الدار شتاءً كانوا يستخدمون الحطب فيشعلون النار بسلخات الصنوبر حتى تنقد جيداً ثم يوقدون بها حطب الزان والبلوط، فالحشب الصلب يطول اشتعاله. وعندما كانت المضخة في الدار تتجمد، كانوا يجلبون الماء من ثغرة في جليد البحيرة يفتحها زوجها قرب الشاطئ. وهي ترجع أن الإنسان لم يخترع الكراسي الواطئة لرفع الأقدام عليها، إلا عندما بدأ يختار ما يلائمه من الفصول لقضاء إجازته. هنا أولاً، في هذا الوقت، حيث تجلس زائرة لما تبقى من حياتها.

صغرى أحفادها الثلاثة كانت حواء طوال طفولتها، وقد التحقت بالمدرسة حليقة الرأس بسبب إصابتها بالجرب، كما كانت أكثر الأحفاد خراقة، فعندما قفزت

(1) مجموعة بحيرات متصلة ببعضها تقع شمالي ولسو هي بولونيا اليوم.

فوق الجدول سقطت في الماء، وعادت إلى الدار بثياب يعلوها العفن الأخضر. هذه الصغرى تزوجت ابن سيدة البيت وصارت الآن ترمي المنشفة على كتفها وتنزل إلى البحيرة على الدرجات الحجرية بحذاءها الخشبي، ملوحة لجذتها ييدها قبل أن تختفي وراء دغل شجيرات التوب الكبير. وهي قد تجالس جدتها أحياناً وتثرثر معها قليلاً، وتدهن أصابع قدميها بطلاء أحمر. وجدتها التي كان طقم أسنانها يتقلقل أحياناً في أثناء تناول الطعام، كانت تخجل من حفيدتها هذه أكثر مما تخجل من سيدة البيت. فهناك؟ حيث تعلمت من المعاجز كيف تشيخ، لم توجد أطقم أسنان اصطناعية، وعندما يصير الإنسان عجوزاً، كان فمه ببساطة يتداعى. أما اليوم؟ حيث تعيش بصفقتها زائرة، فقد بات الناس يحكمون إغلاق حتى وجوههم للشتاء.

ليس من السهل أن يكون الإنسان زائراً. في قربتها كان الإنسان يرفض الهدية ثلاث مرات بلا نقصان قبل أن يقبلها، وإذا قبلها فإنه يحضر معه في المرة القادمة هدية يرفضها الآخر ثلاث مرات أيضاً بلا نقصان، ثم يقبلها فوراً. أصيبص زهور مقابل فريز/ فراولة، أو رجاجة نيز/ منزلي مقابل شريحة لحم من خنزير حديث الذبح، أو تفاح مقابل إجماص. وصديقتها الوحيدة من قربتها، والتي انجرفت بعد الحرب إلى برلين أيضاً، ما زالت تجلب لها حتى اليوم في عيد رأس السنة أصيصاً مزروعاً بالبرسيم ومغروراً في وسطه دمية صغيرة مصنوعة من الأسلاك تمثل شخصية منظف المداخن. وتكون هي قد جهزت لصديقتها أصيصاً مماثلاً غرزت في تربته منظف مداخن مشابهاً. وعند منتصف الليل يتم تبادل الأصيصين مع منظفي المداخن، وفي صباح أول السنة تحمل الصديقة الأصيص المهدى إليها في الكيس نفسه الذي نقلت فيه أصيصها إلى هنا، وتأخذه معها إلى بيتها. منذ أن تزوجت الحفيدة صارت تأخذ معها جدتها إلى «منتجع الصيف» إلى حمايتها. وهذه الحماة تقارب ابنة الجدة سنأ، اليوم، لو لم تبق الأبنه في عملها الطوعي إلى أبد الأبدين. وعندما تسأل الجدة حفيدتها عما يجب أن تحضره معها هدية بصفقتها ضيقة، كانت الحفيدة كل مرة تجيب: أنت واحدة من العائلة. لكن الجدة ليست واثقة من كونها واحدة من هذه العائلة، حيث تستضيفها حماة حفيدتها كل صيف منذ خمس سنوات بكل ود، ولكن من دون أن ترفع الكلفة فيما بينهما في أثناء الحديث. صحيح أن هذه الحماة تنصحها بين الحين والآخر بمهرم لمعالجة الروماتيزم، وتساألها عن حالة بيتها في برلين، وتقول إنها مستعدة لتعديل هذا الثوب أو ذاك لدى خياطتها من

أجلها، لكنها لا تخاطبها أبداً بصيغة رفع الكلفة. والآن في الصيف الخامس ما زالت الحماة تخاطبها قائلة: تفضلي حضرتك وتساولي مزيداً من البطاطا، ألا ترغبين حضرتك ببعض الخضار أو بشريحة لحم. وعندما لا تدري الجدة أبداً فيما إذا كان من اللطف حقيقة هنا أن تقول نعم مباشرة، أو حتى أن تمد يدها بنفسها إلى القدور والصحاف وكأنها في بيتها، أم أن من الأفضل التصرف كالعرباء، فترفض ثلاث مرات قبل أن تقبل. بيد أن الزائرة لا تدري أن من واجبه، بصفتها الأكبر سناً، أن تبادر هي إلى رفع الكلفة.

في واقع الأمر كان الأيسر لها أن تكون غريبة في الغربة، فقد ألفت أن تكون غريبة من جهتي البوابة الكبيرة التي كانت تشكل الحدود بين دارها والشارع العلوي. فطوال المدة التي كانت فيها الدار ملكاً لعائلتها كانت البوابة الحشبية تبقى مغلقة دائماً، إلا عندما يريدون إخراج الحليب بالعمرة أو إدخال الحشيش المجفف. ولكن عندما وجدت مبررات لأن تعرض نفسها كخدمة في دارها بالذات، قرعت البوابة نفسها من الخارج ماحطة عن عمل عند البولونيين الذين كانوا في تلك الأثناء قد وضعوا أيديهم على الدار. فأن تكون في دارك كان نصف الغربة الأولى، من دون أن تدري ذلك حينها عندما كانت لا تزال في دارها، ونصف الفصل الأول. والمفارقة شكلت النصف الثاني وحسبه أي الفصل الثاني، بمعنى الغربة المرتبة من الخارج. وكان كلا النصفين بالحجم نفسه وبماتلاذ بعضهما بعضاً، فالأمر كله بالتالي هو أن تغلق بوابة وأن تكون إما في الداخل أو في الخارج. وهذا كله كان مألوفاً بالنسبة إليها. ألمانيا بدأت الحرب وخسرتها، ولو أنها بدأتها وربحتها لكان هناك خاسرون آخرون. ولقد تعلمت الجدة الخسارة. الفصل الأول: أن تملك، والفصل الثاني: أن تخسر. وقد استمررت في الخسارة حتى أتقنتها. الأرجح أن الإنسان عندما يتعلم شيئاً ما، يختفي مقابله شيء آخر من رأسه. وعندما سألتها حميدتها ذات يوم عما إذا كانت أسفة لضياح الدار والبقرات والملك كله، لم تفهم السؤال على الإطلاق، فهي قد أنقذت الأطفال، وليس ثمة ما يقال في الأمر أكثر من ذلك.

إنها تتذكر الرجل الغريب الذي قرع البوابة ذات يوم، بعد سنة أو سنتين من وفاة زوجها، ولكن قبل بداية الحرب. فتحت البوابة وسألته عن حاجته، فقال إنه يريد زيارة أخيه، الموسيقي، فقد سمع أنه يعيش في هذه القرية وأنه تزوج. بدت اللغة الألمانية التي استخدمها للسؤال عن أخيه وكأنها آتية من ماضٍ سحيق وغريبة نوعاً

ماء، مثل ألمانية زوجها المتوفى. لا، قالت له، هنا لا يوجد موسيقي. فسألها إن كان لديها ما تسقيه إياه، فتركته واقفاً عند البوابة وأحضرت له كأس حليب وانتظرت إلى أن شربه، فأخذت منه الكأس متمنية له نهائياً طيباً وأغلقت البوابة ثانية.

المهم هو أنها هنا تستطيع أن تسبح مجدداً.

هناك من حيث أتته لم تكن مضطرة في أي وقت من الأوقات للتفكير فيما إذا كان الخبز ثميناً للدرجة تجيز للإنسان أن يتناوله بيده. لقد سمعت أن الناس في أماكن أخرى يضعون العجائز مثلها على شجرة ويتركونهم ليموتوا جوعاً.

المهم هو أنها عندما يحل المساء تستطيع أن تسبح مجدداً في هذه البحيرة الباردة ذات البريق الأخضر.

أراد حفيدها الصغير أن يخرج لعبة جرار كان قد حفر حفرة وطمرها فيها. على الطريق عبر البستان إلى الكنيسة علقت طرحة المروس بأغصان شجيرات عنب الذئب.

زهرة المندباء البدية هي نفسها في الوطن، والقبرات كذلك. اللب والدوران.

عندما وضح أنما حامل أفرجت عنهما أمما من الذنور. بعد إصابته صارت يده دائماً باردة جداً.

مساءً عندما تفك رباط شعرها الأشيب قبيل أن تدخل سريرها يكون شعرها ما زال مبتلاً.

الخشيب الصلب يطول اشتعاله

عندما يصير الإنسان عجوزاً فإن فمه ببساطة يتداعى. تفاح مقابل إجاز.

في لحظة ما يُقرع الصنج داعياً إلى المائدة. وعندما تعود الحفيدة من حمامها الشمسي على جسر القوارب صاعدة وهي تلندن لنفسها لحناً ما بصوت منخفض، مثلما كانت تفعل طوال حياتها، منذ أن كانت طفلة صغيرة. وهذا يعني إذاً أن الإنسان في أثناء الهروب يستطيع أن يحمل معه شيئاً، لا وزن له، كالموسيقا مثلاً. ■

# تحتاج روسيا إلى أناس عظماء

إيفغور زولتوسكي

ت: شاهر أحمد نصر

(حاور الناقد فلاديمير بوندارينكو الناقد المشهور إيفغور زولتوسكي على أعتاب الذكرى السنوية 75 لميلاده).

زافترا - العدد رقم 10 (110) تاريخ 2005/10/15.

فلاديمير بوندارينكو: تهنتكم بحرارة هبتنا تحرير صحيفتي: «زافترا - الغد» و«دين ليتراتوري - يوم الأدب» وكل القراء يا إيفغور بيتروفيتش بمناسبة بلوغكم الـ 75 سنة. الجميع يعجبون من استمراركم في الإبداع وكذلك من احتفاظكم بقدراتكم البدنية حتى هذه السن. ويتمنون أن يبدوا بهذه النضارة في مثل هذا العمر.

إيفغور زولتوسكي: شكراً على التهئة.

فلاديمير بوندارينكو: أتذكرون القول المشهور «لو نبدأ الحياة من البداية...؟» تصوروا أنه أتيح لكم أن تعيشوا من جديد، ناسين الأخطاء اليومية الصغيرة والمصادفات، فما هي الأمور الرئيسية التي ترغبون في تغييرها، وسلوك طريق آخر؟

إيغور زولتوسكي: أنا لست نادماً على حياتي التي عشت لا يوحد ما أسف عليه، وأنا أشكر الله. أكرم نفسي على أمر واحد: فهمت متأخراً الأمر الذي كان بالإمكان الوصول إليه أبكر. كنت في طفولتي ماكسمالياً (من أتباع الحد الأقصى). علمتني الحياة منذ الطفولة أن أكون مستعداً للمقاومة. لقد علمتني القسوة عندما حرمتني من والدي، وقذفتني في البداية في سجن الأطفال، ومن ثم في دار الأيتام. والإنسان في دار الأيتام إما يموت، إن كان ضعيفاً (وأنا لم أكن قوياً، فقد كنت طفلاً مدلاً في الأصل)، أو يتحول إلى ذئب صغير. كنت أجيب على أية محاولة للاقترب مني بـمجرّة خفيفة. لم أستطع أن أصبح قائداً في أوساط دار الأيتام لأسباب بدنية، لكنني استطعت الانغلاق وعدم السماح لأي كان بالاقتراب مني. وهذا ما انتقل معي لاحقاً في الحياة والأدب. حكمت عليّ الإهانات التي تلقيتها في الطفولة أن أحكم بقسوة على الناس، وعلى الكتب. هكذا كانت الحياة، سواء أسف أم لم نأسف على ذلك.

فلاديمير بوندارينكو: بالمراسلة لقد تعلمت منكم، الماكسمالية (أتباع الحد الأقصى) ناقلاً. إن مدرسة البقاء على قيد الحياة التي اجتزتموها واجتازها معكم كل من فلاديمير ماكسيموف وبيكتور أستانيف .

إيغور زولتوسكي: بالمراسلة، تربطني صداقة معهما ..

فلاديمير بوندارينكو: ... والأصغر سناً بقليل: إيغور شكليباريفسكي، ونيقولا رويسوف، ولينيد بورودين - اكتسبتم ليس الماكسماليزم وحده؛ بل والقساوة أيضاً. لقد كنتم جميعاً ذئاباً صغيرة، وغدوتم كلكم شخصيات قوية في الحياة وفي الأدب. قد يكون هذا الماكسماليزم ضرورياً في الأدب؟ أم أن اللطافة، والتسامح في التعامل مع الحياة والمساجلين المعترضين يسمحان ببلوغ الأفضل أكثر؟

إيغور زولتوسكي: لقد كان غوغول محقاً عندما قال الاستكامة - هي شعار المسيحي - لكن التساهل والتسامح غير مسموح بهما في النقد. التساهل هنا يعادل غش الذات، وغش القارئ أيضاً. أي ناقد أنت إن شجعت عديمي الموهبة؟ علماً بأن كلمة عقريّة واحدة غالية وثمينة بالنسبة إليّ. وأنا على استعداد لدعمها، وأعلم أن ملاطفة الكاتب على أي نجاح مهما كان بسيطاً يمكن أن تساعد. علماً بأنني غادرت وفارقت صفوف النقد الواقعي منذ مدة بعيدة.

فلاديمير بوندارينكو: قد تكون مفارقتكم حصلت حتماً تقريباً. النقاد - هم مهندسون عسكريون ومهندسو ألغام، نادراً ما يكون عمرهم طويلاً. وهنا ما ينتظرنني وزملائي على الأرجح. إن متابعة العملية الأدبية تزداد صعوبة عاماً بعد عام. من الضروري الاطلاع في الحد الأدنى على آلاف الكتب وتصنيفها، وفهم جميع الاتجاهات، وجميع القيم الممكنة - يجب امتلاك طاقة هائلة لتحقيق ذلك. وأنت لست ناقلاً - من دون معرفة العملية الأدبية. يمكن أن تقرأ ثلاثة أو أربعة كتب محبيين إليك، وأن تهزأ من خمسة مساجلين تكرههم، لكنّ هذا ليس نقلاً. لا يكفي الشعور بالكلمة، ولا يكفي أن تقدر أنت نفسك على الكتابة بشكل غير رديء، من الضروري باستمرار رؤية العملية الأدبية بمجملها، حتى في الوقت الذي يقولون فيه إنها غير موجودة. يقول هذا أولئك الذين ليسوا قادرين على متابعتها. وأنا، على الأرجح، على تخوم الخروج من القدر الحدي، وسأهتم بتاريخ الأدب، وبكتّابي المحبوبين، وحياة النوايع، وغير ذلك. البعد الواقعي - عمل صعب جدّاً وقبل كل شيء قراءة الكتب. يجب إخراج تلك اللؤلؤة النفيسة من نار الوحل والمكر.

لېغور زولتوسكي. إنكم محقرون تماماً يبدو لي دنيماً أنه من الضروري يا فولوديا (اسمحو لي أن أدعوكم هكذا، كما اعتدت أن أدعركم في الماضي عندما كنت مشرفاً على الاستديو الأدبي)، حتى مع المعرفة الدنيا بالعملية، (من الضروري) حمل قدة القياس العالية. لا ينبغي فقط تتبع الموهمة الكاذبة، كتتبع حربة صياد السمك لأي نوع من الكراكي، بل ينبغي أيضاً عدم فقدان الصرامة في الموقف من الذات.

فلاديمير بوندارينكو: تحدثتُ مرة بشيء من الحسد عن الأدباء الشباب المتعلمين الحاليين. وأسفتم على أنكم لم تفوزوا بمثل هذا الرخاء في حياتكم. وقال لي الشيء نفسه فاسيلي إيفانوفيتش ييلوف ذات مرة: أؤمن شعوره بالقدر الذاتي. ولكن عندما كان يتحدث عن أنه لم يحصل على القدر الكافي من الثقافة، حاسداً التعليم المبكر الذي حصل عليه أوليغ ميخايلوف، وفيكتور بيتيلين، وبطرس باليفسكي، استمعت إليه، ووافقتُ الرأي في بعض ما قاله، وفكرت متسائلاً: أين موقع فاسيلي ييلوف في تاريخ الأدب الروسي، وأين أوليغ ميخايلوف، أو بطرس باليفسكي؟ أنا لست ضد ثقافتهما، لكن هل حقاً الكثير، وأين كنت نواقصهما؟ أنا معاد لدود لما يسمى



بالموهبة الطبيعية، التي تؤذيها عملية الصقل بالثقافة العالمية. لكن ذلك النظام القاسي للبقاء على قيد الحياة الذي كثيراً ما كتب عنه فيكتور أستافيف، جعلهم يرتقون إلى تلك القمم في الأدب، التي لم يصل إليها عملياً صبيتنا النخبويون. ومع ذلك فإنّ من يعود على الحياة الناعمة للنخبة، يصعب عليه الانتقال إلى خندق الجنود، أو الاندفاع كالسيل الهادر في هجوم فوح الفرسان. من غير ذلك الانتقال، لا يوجد أدب كبير، بما في ذلك البعد الأدبي الكبير. لناخذكم مثلاً، ولناخذ مثلاً أيضاً بيلينسكي، الذي أخذ الجميع حالياً يشتمونه، وأبولون غريغورييف. لم تصبحوا في سن الثلاثين دكتوراً في العلوم، لكن هل بمقدور الدكاترة الشباب الحاليين أن يصبحوا شخصيات قوية؟

إيغور زولتوسكي: نعم كان بيلينسكي طالباً لم يكمل دراسته - وناقداً نابغة. استمع إليه عوغل، وبوشكين. وكان أول من قال عنهما ما كان واجباً على النقد الروسي أن يقوله. أنا فهم فاسيلي بيلوف وحدثني ريبادي شاخوفسكايا عن معاناة بونين، لأنه لم يكمل تعليمه، إنه لم يته المدرسة الثانوية قالت له: «إيفان الكسيفيتش أنت حائز على جائزه نوس، وعصو محري في الأكاديمية، وكتب روسي عظيم». أما هو، ومع ذلك، فقد كان يحجل يوحد مثل هذا الشعور عند أناس من جيلي، المعرفة والتعليم ليس بدور فائدة، بما في ذلك معرفة لعش، أو ثلاث ومع ذلك فالشخصية، سواء في النقد أو في الأدب، أسمى من الثقافة الجامعية الوسط التي تنفصل عنها تجربة العقل والقلب.

فلاديمير بوندارينكو: ولا توجد أسس أخلاقية متينة، أضيف أنا، متذكراً إعجابكم السابق في مجلة «المشهد الأدبي» النقدية بالثقافة العالية لفيكتور يروفيف. وماذا أعطته معرفة إبداعات الماركيز دي ساد؟ تفكك كامل للشخصية. ومع ذلك، كيف أصبح هذا الذئب الصغير إيغور زولتوسكي ناقداً صلياً؟ أنا لا أؤمن بأن الموهبة يمكن أن تفقس بالجلوس على المؤخرة يوماً لمدة عشر ساعات وراء جهاز الكمبيوتر، أو بالإمسك بالريشة طوال النهار. إنها توهب من الأعلى. وعلى الإنسان أن يخمن ويلبي دعوة موهبته، وأن يؤدي رسالته. وبالأسف، يولي العديد من الموهوبين من دون أن يفجروا مواهبهم ويحققوا ذاتهم. ما الذي جذبكم إلى النقد الأدبي، وليس إلى العلم الأكاديمي، ولا إلى الكتابة الأدبية؟ من المعروف كقاعدة، أن

الناس الذين يتوجهون مباشرة للدراسات العليا قلما يصبحون نقاداً واقعيين، مكتفين بتحقيق انطلاقات نادرة في الأدب المعاصر.

ليغور زولتوسكي: تركت أمي أثراً كبيراً علي، لقد أحبت قراءة الكتب، وأعادت روايتها على مسمعي. وأنقذها ذلك في معسكر الاعتقال، حيث أعادت سرد جميع تلك الكتب باللهجة التي تستعملها السجينات. كانت امرأة متعلمة، على الرغم من أنها كانت من أسرة فلاحية.

فلاديمير بونلارينكو: ومن هي، ما أصلها؟

ليغور زولتوسكي: اسم أمي يانا يانوفنا، إنها من أسرة بلغارية، من الفلاحين النازحين الذين رحلوا من صربيا إلى الشرق الأقصى. ولدت في الشرق الأقصى.

عاشت في دار ريفية أرضها ترابية، هاجمهم الهنود لأنهم كانوا على الحدود مع منشوريا. استطاعت أمي أن تنهي المدرسة الثانوية على الرغم من أن والدهم رماهم. وحبيت الكتب إلي قررت منذ الطفولة أن أعمل في الأدب علمت أن الأدب هو مصيري. عندما كنت في الصف الثاني كنت روية، عن عارف كمن بدأ حياته كفرخ البط القبيح، ثم أصبح موسيقياً مشهوراً وحصل علي وسام العلم الأحمر للعمل. كانت الأوسمة وحملة الأوسمة في ذلك الحين يحضون تقدير عظيم، والسببة مولعون بهم... كانت تلك أولى محاولاتي لكتابة شيء ما. وبالمناسبة، من الجدير بالذكر، أنه وعلى الرغم من أنني كنت ابن «عدو الشعب» - وهذا من مفارقات ذلك الزمان - فقد أنهيت المدرسة المسماة باسم لينين في كازان، في المدرسة التي درس لينين نفسه فيها، ونلت الميدالية الفضية. ومن ثم درست في جامعة كازان التي انتسبت إليها من غير امتحان. اقترحوا علي أن أكمل تعليمي في الدراسات العليا، ولكنني ذهبت لأعمل معلماً في الشرق الأقصى. أتفهم، يا فولوديا، كيف تمت المواءمة بين الانزعاج من السلطة، والشعور الحار والصادق بالرغبة في خدمة الشعب هكذا تمت تربيته، وهكذا ترعرعنا وكبرنا، مهما كتب اليوم عن ذلك الزمان. هكذا كانت أمي تفكر، وأبي، أيضاً، كان كذلك... لقد خدم الوطن، كان يعمل في جهاز المخابرات الخارجية.

فلاديمير بوندارينكو: على الرغم من فارق السن، أستطيع القول إنه وفي أسرتي حصلت أمور متشابهة؛ فأبي، كان أوكرانياً، ولم يكن مصادفة وجوده في البداية في المراحل الأولى من بناء البام (الخط الحديدي المنفذ عبر سيبيريا والواصل إلى بحيرة البايكال - المترجم)، كان ذلك قبل الحرب (العالمية الثانية - المترجم)، ومن ثم في ورش بناء الطريق الواصلة بين مورمانسك والقولفد، التي أمنت (نقل وإيصال) جميع الشحنات التي يرسلها الحلفاء. ولم أعرف في الحياة روسياً أكثر وطنية من والدي.. كان الحقد الذي يضره الكثيرون نتيجة أخطاء وعدم صحة تصرف السلطات، لا يعممونه على البلاد بأسرها وعلى الدولة بمجملها.

ولم يكن الوحيد الذي اصطدم على صعيد الدراسة بمثل تلك المفارقة النموذجية، فلقد كان بعض آباء أو أمهات الأصغر سناً الذي ينتمون إلى جيل «الأربعينيات» في معسكرات الاعتقال، ومنهم من أعدم رعباً بالرصاص - كما حصل مع والد ليونيد برودين، وألكسندر فاميلوف، وهالتيير أوسينوف، لكنهم جميعاً حصلوا على التعليم العالي. أما فصل بينيديكت بروفيف من جميع المعاهد على سبيل المثال، فأنا لا أعزوه إلى اعتقال والده. لقد كان ذلك نتيجة أعماله. وماذا تعلمون عن والدكم؟ أين عمل؟

إيغور زولتوسكي: عمل فيما وراء الحدود. في عام 1924 أنهى أكاديمية قيادة الأركان، عرف ست لغات، عمل في جميع أنحاء العالم. صدر الآن كتاب «المخابرات الروسية الخارجية»، ولأول مرة يرفعون السرية عن اسمه.

وسافرت أنا كوطني إلى تلك الأصقاع النائية، إلى محطة أمور... أمر ستالين ببناء نفق على الشاطئ تحت الأمور؛ كي تسير القطارات تحت الماء في حال قصف الجسر. قام المحكوم عليهم والمنفيون بحفر النفق الذي لم تعد من حاجة له بعد النصر. لقد عاشوا في براكات، حيث أسكنونا بعد إزالة المعسكر. تم تحويل مطعم المعسكر السابق إلى مدرسة. بدأت العمل في المدرسة. علمونا في الجامعة اللغة اللاتينية، واللغة البولونية، واللغة السلافية القديمة، ولكن لم نكن نحسن التعامل مع الأطفال. بالتالي لم أكن مكثياً بالمرّة مع العمل بصفة مرب. وبدأت الكتابة في المدرسة... ابتعدت مباشرة عن كتابة القصة والرواية، معترفاً بأنني لا أمتلك الموهبة الفنية. علماً بأنّ مقالاتي النقدية لا تفتقد إلى بعض الصور المجازية الفنية. عقدت

في عام 1961 في بيرديلكينو ندوة للنقاد الشباب. حضر الندوة كل من أوليغ ميخايلوف، وليف أنيسكي، أدولف أوربان، والمرحوم يوري سورتين. راعنا النقاد السوفيت الكبار المبدجلون. وألهونا روحياً بقيم الإقدام والجسارة والحرية، معتردين عن خطاياهم السابقة. بحث عني كورني إيفانوفيتش تشوكوفسكي ودعاني لزيارته في داره الريفية، وقرأ مقالتي «رابير هاملت»؛ حيث تعامل بخشونة واضحة مع كتابات أترابي. وباركني، قال لي تشوكوفسكي: دع كل شيء جانباً واحترف النقد. ومع ذلك فلقد كتبت قصة تدور حول هروبنا من دار الأيتام في سيبيريا في آذار (مارس) 1944. كان ذلك الانحراف الوحيد عن الصنف الأدبي الذي اخترته. تلخص وجهة نظري فيما يلي: إذا كنت تحكم على الكتاب، ومفضلاً عن ذلك تتبارى معهم في مضمارهم، فيجب عليك في الحد الأدنى أن تكتب أفضل منهم.

فلاديمير بوندارينكو: يباغت إغواء الكتابة الروائية والشعرية أي ناقد من حين لآخر. ولتجاوز إغواء الكتابة الروائية هذه يجب أن تكون فرياً، واثقاً من نفسك، ومن موهبتك النقدية، ومن ذائقتك الفنية، واثقاً من الدور الرفيع للنقد كما هو، وهذا ما تتحلى به أنت، أو ميخائيل لويكوف، أو لب أنيسكي، أو يوري سيليزنيوف ومارك شيلوف اللذان قضيا ساكراً بمكر، على الأرحح، اللعب (المقصود هنا بالكتابة - المترجم) مرة أو مرتين، ومعالجة مسألة كيف يحصل ذلك، لكن إن لم تكن مؤهلاً لتناول القمة الفنية، فهل يستأهل الأمر التمرع في صفوف المتوسطين؟ فضلاً عن أن موهبة النقد، من وجهة نظري - موهبة نادرة جداً. يوجد الكثير من الكتاب الموهبين، والشعراء الموهوبون أقل من ذلك بكثير، وتجد دائماً تقريباً - أفراداً قليلين من النقاد الموهبين، أما النقاد المتوسطون وغير الموهوبين جداً كفلاديمير نوفيكونوف، على سبيل المثال، فهم وحدهم من يغيرون بسهولة الصنف الأدبي الذي يمارسونه، من دون أن يصلوا في أي منها إلى القمة. عندما تفهم قيمة النقد الأدبي العليا، خاصة في روسيا؛ حيث يرتبط دائماً بالحياة الاجتماعية، ويدور المفكر، يصبح من غير الممكن رفض هذا الدور، مهما رفع مئات المرات سؤال: ما الحاجة إلى النقد الأدبي. وبالمناسبة، ما هو جوابكم على هذا السؤال المبتذل؟

أمن المعقول، عملياً، أن يتجه الفاشلون في الأدب بحسرة نحو النقد الأدبي؟

إيغور زولتوسكي: النقد الأدبي - هو الشقيق الحقيقي للأدب. لم تعرف روسيا علم الأدب. لم توجد تقاليد العلم الأدبي. والنقاد الأدبيون كانوا: يينسكي، ويسارييف، ودوبرولوبوف، وإينوكيتي أنينسكي. علماً بأنه اعتباراً من بوشكين، وحتى بلوك، لم يتأفف أو يشتمز أحد من العظماء من هذا الصنف الأدبي. النقد الأدبي كان الشقيق الحقيقي للأدب، وعاش معه في مستوى واحد. طبعاً يتعلق النقد الأدبي بالأدب، كما أن الأدب يتعلق بالنقد.

فلاديمير بوندارينكو: وفضلاً عن ذلك، يعد النقد في زمن الفراغ الأدبي جسراً بين نهضة أدبية وأخرى، لأنه يمتلك دائماً ما يمكنه الاستناد عليه، على الماضي العظيم، مدركاً ومناقشاً الثوابت الأدبية للمصور الماضية... وبهذا بالذات لا يسمح النقد بخفض مستوى مقياس قمع الأدب ذاته، والمستعدة للاعتراف بالقمم التي وصل إليها، لنقل، رادزينسكي، ودونسوف؛ فالنقد وحده هو الذي لا يسمح لهما بالشعور أنهما كلاسيكيان جديداً، بعض الطر عن أي رئيس دولة يطري إبداءهما.

إيغور زولتوسكي: النقد - هو أدب المكرة المكررة. الذي يمتلك رؤيته ليس، فقط، عن كتابات الكاتب المحددة؛ بل ومن خلالها عن الحياة. تؤلمني اليوم رؤية النقد، وقد تحول إلى علم تطبيقي، وإلى نقد بالتوصية للمداومة والاسترضاء، خادماً أكياس النقود، بما في ذلك الأدب.

فلاديمير بوندارينكو: نعم، تحول قسم من النقاد الشباب الحاليين إلى تجار، وإلى مندوبين تجاريين متجولين للبضاعة الأدبية سريعة العطب. ولكي لا تتعفن هذه البضاعة سريعة العطب من الضروري وضعها في التداول والدوران بسرعة، وغرسها في الوعي العام، فجميع المخازن ممتلئة بأطنان من بضاعة الكتب التي تتطلب التسديد لتخزينها. من الأجلدى والأرباح بالنسبة للدور النشر أكثره واستئجار مسوقي كتب فظنين لقاء مبالغ محرزة. لقد اختفى، تقريباً، النقد الجدلي المتبصر المرتكز على أسس سليمة، وذلك في الصحف من كلا الصنفين: الوطنية، والديمقراطية على حد سواء.

اختفت تراثية الموهبة الأدبية، عندما عرفوا وحددوا بشكل مدعش سعر كل من بلاتونوف، ودومروفسكي، وراسبوتين. وكذلك الأمر بأخذه: سارتاكوف مع تشاكوفسكي بالجملة، وعندما لم يستطيعوا إعلان الكاتب الروائي المشهور

والمتمكن أنتولي ريباكوف عبقرية أدبية. أما الآن فلقد أصبحوا يعلنون عن الكتب كما يروجون ويعلنون عن حفاظات البامبرس أو عن مشروب البيرة «الجبابرة الثلاثة».

إيفغور زولتوسكي: نعم، يمكن تقديم مثل هذا الأدب مع البيرة فقط. هذا نوع من النقد بالتوصية الذي لا أستطيع أن أعدّه نقداً. يجب أن يكون الناقد مستقلاً؛ مستقلاً عن الكاتب، الذي يكتب عنه، وعن دار النشر. النقود ضرورية للجميع، لكن يجب تحصيلها ليس بهذه الطريقة. حصل وإن تعرضت أكثر من مرة لهذا النوع من الطلبات. بالمناسبة أريد أن أذكر بالعرفان غيورغي موكيفيتش ماركوف، الذي ساعدني في إصدار كتاب عن غوغول، لولاه لما صدر الكتاب. كان قائداً بارزاً في مرتبة وزير اتحادي. اتصلوا بي من دار نشر سوفيتسكايا روسيا، بعد دعمه للكتاب عن غوغول، واقتروا علي تأليف كتاب عن ماركوف، قلت إنني لن أقوم بذلك. وثانية علي إعطاء ماركوف حقه؛ بقيت علاقتنا كما في السابق. والآن أتلقى مثل هذه الاقتراحات. وكنت أحتقر نفسي لو التفت إليهم وفي شاسي، يا فولوديا، لم أسمع للتعرف إلى الكتاب الذي أكتب عنهم، هذا يعنى دائماً إن صادقتهم، فأنت ملزم بشيء ما نحوهم، ولن تستطيع قول شيء ما حتى النهاية

فلاديمير بوندارينكو: هذه ميزة رائعة عند القاد الشباب الجسورين والجريئين. عندما بدأت الكتابة عن كيم، وماكاتين، وبروخانوف، وليتشوتين وغيرهم ممن يسمون «الأربعينيين» لم أكن أعرف أحداً منهم. وتغطي، بلا إرادة خلال السنين وعشرات السنين من الحياة الأدبية بالمعارف والصلات، ويصبح عدد من لا تعرفهم من الأدباء الكبار قليلاً جداً، وتصبح الحرية التامة قليلة. يمكن، ويجب ألا تنافق، لكن أحياناً، وبأ للأسف، تسكت عن بعض العيوب، وتكتب ملمحاً: علماً أن، أو: بالمناسبة. إن أردت مزيداً من الحرية فانتقل للكتابة عن الشباب الذين لا تعرفهم، أو توغل في تاريخ الأدب؛ حيث تستطيع بحرية التعبير عن آرائك وشكوكك. نفسي، من جهة، معرفة حياة الكتاب، وعملية إبداعهم، وتمنح معرفة إضافية لظهور هذه الشخصية الأدبية أو تلك، ومن جهة ثانية، تستعيد الناقد. تصوروا أنكم تكتبون عن صديقكم العزيز واللطيف غيورغي فلاديموف، وتذكروا لقاء أنكم معه، هل تكونون عندئذ أحراراً في تصوراتكم النزيهة عن إبداعه؟

إيفور زولتوسكي: الأمر كذلك في الإجمال. علماً بأن الأمر مع فلاديموف يختلف. جازني ناشره. لقد أحب فلاديموف كثيراً، وطلب كتابة مقدمة لكتابه المؤلف من أربعة مجلدات - قرر طباعة أربعة مجلدات. كتبت مقالاً كبيراً. اعترفت بأن «رسلان المؤمن» شيء رائع، وعانيت ما تبقى من كتبه بعين الناقد. طلب غيورغي فلاديموف عدم طباعة هذه المقدمة. وكتبها ليف أنيسكي. أعرف فلاديموف، وأحترمه، ولم أستطع أن أجبر نفسي على أن أكتب دفاعاً أو مناقحة.

فلاديمير بوندارينكو: وأتم على تخوم الاحتفال اليوبلي هل تستطيعون تسمية أفضل ما كتبتم؟ وما هي الأمور التي تريدون التخلص منها بكل رحابة صدر، عادين إياها غير موفقة إبداعياً؟ أي، ما هي نجاحاتكم، وإخفاقاتكم من وجهة نظر اليوم؟

إيفور زولتوسكي: أستطيع أن أعدد من الإخفاقات التجربة الأدبية غير الناضجة. ليس لعدم إعجابي ببعض الأفكار المصروغة هناك؛ بل لأنها مكتوبة بشكل ضعيف. لا تعجبني لغة مقالاتي الأوائل. «الشباب المعاصر» أو «دواء النعيم» - ما هذا إنها مجرد مفاهيم عامة مجردة. علماً بأن كتاب «دواء النعيم» كان، ولحق، مقالاً عن إبداع فاسيلي بيلوف، وأنا لا أتصل من هذا المقال أو «النصل إلى الداخل» - عن قصة أندريه يتوف - تسمية سخيفة ومغالية في الترويق يبدو لي، يا فولوديا، أنني تعلمت الكتابة الآن فقط. أصبحت أكتب بساطة ووضوح. نحت في شابي العبارات بإيقاع، كجهاز التلفراف. كان الشكل في المرتبة الأولى بالنسبة إلي، وتعلق بالنماذج الأدبية في حينه. ما كتبته في السنوات الأخيرة يبقى بالنسبة إلي كما هو من دون تغيير.

وقد توصلت إلى آرائتي متأخراً عما يجب. لذلك أنا الآن لست زوييل<sup>(1)</sup> وأنا أتحدث عن نفسي شخصياً الذي يحيل أي كاتب من الكتاب إلى الطرد والإلغاء. حتى الردود المسممة عن الأدب المعاصر أحاول أن أنهئها بتسامح ما. أمد يدي على كل من كتبت عنهم. أفضل كتبي على ما أعتقد كتاب عن غوغول.

(1) زوييل: فيلسوف نقد وخطوب إغريقي من القرن الرابع ق.م. معتل للفن المبكر لأصل هوميروس. أصبح اسمه في القرن التاسع عشر رمزاً يكتفى به عن الناقد الحاد المملوك الذي يلجأ إلى السخرية القارصة.

فلاديمير بوندارينكو: كيف وصلتم يا إيغور بيتروفيتش إلى غوغول؟ ناقد جدلي حاد، وماكسيمالي (من أنواع الحد الأقصى)، لم تعد ذنباً صغيراً؛ بل أصبحت ذنباً قوياً صلباً، أحد قادة النقد الأدبي الذين لا يستهان بهم، وفجأة يخرج من ماكسماليتة (حدوده القصوى) إلى تلك الشخصية اللغز المبهم المسيحي الصوفي: نيقولا ي غوغول؟

إيغور زولتوسكي: عانيت من مصير معقد في نهاية الستينيات. ظهرت في موسكو، حيث وجد العديد من الأحزاب والمجموعات الأدبية. لم يقبل بي في حينه «اليساريون» في «توفي مير» (مجلة العالم المعاصر - المترجم)، كتبت مقالات نقدية عن يوري بونداريف الذي كان ينشر هنالك رواياته، وعن رواية باوستوفسكي المنسية، قائلاً إن ذلك جليله فواكه (مارمالاد) وليس أديباً، وعن قصيدة يمتوشينكو «محطة براتسك الكهربائية»، التي أخذت منها بالذات مقبوساً وصفتها به: «اسمها السطح»، فوضعوا اسمي مباشرة في لائحة المخربين. وفجأة تظهر مقالاتي عن رواية يوري دومبروفسكي «حارس الأسبكات القديمة»، التي لم يجرؤ أحد أن يكتب عنها. ظهر المقال في مجلة «ميسيرسكييه أوغني» (أصواء مسيرية) وأخذ «اليساريون» يتساءلون: من هو هذا النموذج؟ أهر «معاً» أم «ليس معاً» وتبين أنني لست في أي حزب. كنت بمعزل عن الجميع وفكرت في لحظة ما بعثة أعمالي النقدية وعدم جلواها. عبثية الطلقات السريعة وعدم جلواها. لم يعد الهواء يكفيني. ورغبت في التوقف عند شيء ما عظيم. عندئذ دخل غوغول إلى يتي.

قصدت الأرشف. سافرت إلى كييف، وأخذت أقرأ رسائل غوغول. وبعدئذ عملت طويلاً في المكتبة التاريخية. فهمت ووعيت أنه يجب علي إنهاء جامعة جديدة. وبفضل غوغول ولجت القرن التاسع عشر. وأصبحت أنظر إلى كل شيء بشكل مغاير، من قمة أخرى، بما في ذلك إلى نفسي. وعمدت في هذه السنوات بالتحديد في كنيسة القديس يمين في نوفوسلويودسكي. لم يكن ذلك عملاً أديباً؛ بل وحركة روح. للبدء أنلفت مسوداتي، ولم أحصل على شيء. وانتهى الأمر بأن أصبت بالرعاف (النزف الدموي) هنا في بلدة بيريديلكينو، فسارع غريشا بوجينيان، فليكن مثواه الجنة، وحملني على أكتافه ونقلني إلى المستشفى. ومهما بدا الأمر غريباً فإنه، يا فولوديا، وعلى الرغم من مرضي الشديد، كانت تلك أسعد سنوات عمري، وبدأت



بشكل مغاير تماماً عملياً كتابة كتاب عن غوغول الذي اكتشفته. علقت صورته على جميع جدران الغرفة، وتجولت في جميع الأمكنة التي عاش فيها. أسير في شارع بوغودينسكي؛ حيث عاش مرة هناك ويبدو أنه سيظهر لي توأماً من زاوية ما. وأنا أشعر الآن بحضوره. إنه عمل عظيم وثقيل، وسعادة عظيمة. أنهيت الكتاب في عام 1976، صدقني، يا فولوديا، سجدت على ركبتني وشكرت الله.

فلاديمير بوندارينكو: هل تستطيعون القول، يا إيغور بيتروفيتش، أي غوغول أقرب إليكم - غوغول المالاروسي (ماليا روس: روسيا الصغرى، وهو اسم أوكرانيا الحالية)، وكانت حزماً من الإمبراطورية الروسية، كتب غوغول باللغة الروسية وأعتقد أنه لم يخطر في باله أن يسأل نفسه إن كان روسياً أو أوكرانياً، مثله مثل جبران الذي كان يعد نفسه سورياً، أما بعض المتعصبين القوميين الأوكرانيين الحاليين فيجهدون لنزع أية صبغة روسية عن غوغول وعن كتاباته، - المترجم) مع كل الشيطنة ومرح الأزمئة الأسطورية في «أسميات في العربة» قرب ديكاسكي، أم غوغول الآخر، البطربروري (عاش الكاتب في مدينة بطرسبورغ - المترجم)، زمن «المعطف» «الأنفس الميتة»؟

إيغور زولتوسكي: الأقرب إليّ حالياً طبعاً، غوغول في سنواته المتأخرة، غوغول الذي قرر كشف روحه للقراء. خرج على الناس بـ«اعترافه» وبـ«مختارات من مراسلاتي...» وماذا جنى؟ الشتم والسخرية!..

فلاديمير بوندارينكو: هذا ما يحصل دائماً، لقد سخروا من تولستوي، ومن خطاب سولجينيتسين في مجلس الدوما. هذا هو تعليمنا؛ بل والتعليم العالمي.

إيغور زولتوسكي: وأنا أردت الدفاع عنه! على الرغم، طبعاً، من أنه ليس في حاجة إلى من يدافع عنه. لنفترض أنه لم يخلق البطل الإيجابي الذي جهد جميع الكتاب الروس لخلقهم. لكنّه نفسه أصبح ذلك البطل. أنا على ثقة أن الأبطال الحقيقيين في الأدب الروسي - هم مبدعوه. إنهم جديرون أن نحني احتراماً لهم. لقد عاشوا حياة لائقة وعزيزة.

فلاديمير بوندارينكو: والآن، ألا توجد لديكم رغبة في الدفاع عن غوغول في وجه الهجوم عليه في أوكرانيا، وفي وجه ذلك الهجوم اللغوي في تلفازنا؟

إيفغور زولتوسكي: يعرضون الآن ذلك الفيلم عن «الأنفس الميتة». لا أستطيع القول إلا أن هذه خسارة وسفالة. منذ مدة ليست بعيدة قرأت كتاب يو. بارياش، الموظف الحزبي الرفيع السابق، حول شيفتشينكو، وغوغول. إنه يبرهن أن شيفتشينكو أرفع مكانة من غوغول من جميع الجوانب. أولاً: ككاتب. وثانياً كوطني غيور على بلاده. لقد (خان) غوغول وطنه أوكرانيا، أما شيفتشينكو فلم يخنه. ويقدم مقتطفات من الترجمة الجديدة لميخائيل شيفتشينكو عرفناً شيفتشينكو من الترجمات الملتطفة لـ ريلسكي، وتيشني وغيرهما من الشعراء السوفيت. والآن يعيدون ترجمته. وما أكثر الكره وعدم المحبة في أشعاره لروسيا وللإنسان الروسي بشكل عام؟ من أين كل ذلك؟ لقد ساعدته الناس الروس - جوكوفسكي، وليسكوف. حتى ييلنسكي عطف على مصيره، واستغرب عندما أخذ شيفتشينكو يشتم الإمبراطورة. والآن يدرسونه في أوكرانيا ككاتب أجنبي. ترجموا إلى الأوكرانية «تاراس بولبا»؛ حيث يستبدلون عبارات المرافق التي يلعنوها وهم يقتلون: «لتحفظ الأرض الروسية»؛ «بالتفاف بصوت عال: «لتحفظ الأرض الأوكرانية»؛. تجادلت مرة مع الشاعر ديميترو بافلتشكو، أحد رواد الأسعلا، فأكد لي أنه في رانوروجسكي سينشي عاش الأوكرانيون وحدهم دحضت رأيه فنداً أولئك كانوا فلاحين فارين من روسيا. أعتقد أن الأدب الأوكراني يخسر من مثل هذه الأعوجاجات. لقد خرج إلى العالم من خلال اللغة الروسية.

فلاديمير بوندارينكو: أعتقد أنهم يتجهون ليصبحوا شعباً إقليمياً ذا ثقافة إقليمية، لكنهم اقتطعوا الأرض، والروس وأي شعب آخر كالإمبراطورية العظمى. إنهم ليسوا شعباً إمبراطورياً، وأعتقد أنهم لن يهضموا ذلك الكم من الشعوب الغريبة. تناقشت مصادفة مع أحد قاداتهم المتطرفين، قلت: كان عليكم أن تتحلوا بأنفسكم عن كل الأراضي التي يعيش فيها الموسكوفيون، وعن القمر، وأوديسا، والدينباس، لتعززوا استقلالكم الذاتي. لن تتم أوكرانيا (من كلمة أوكرانيا - المترجم) الثقافة الروسية الإمبراطورية من أوديسا حتى القمر، ومن الدينباس حتى خاركوف، وحتى كييف نفسها. ويوجد الملايين من الأوكرانيين الجدد يعيشون في روسيا باحثين عن العمل، إنهم بلا إرادة يتروسون (يصبحون روساً). لا أحد في أوكرانيا نفسها يقرأ الكتاب الأوكرانيين، تمعن في محال بيع الكتب حتى في كييف، ويتناكب الذعر، وحتى لفوف. لا يوجد في أوكرانيا بكاملها شريط فيديو واحد باللغة الأوكرانية، لا

يشترونه، والسوق لا يأخذ. في العهد السوفيتي كنت تجد الكتب باللغة الأوكرانية في الواجهة، أما الكتب باللغة الروسية فكانت في الزوايا، أما اليوم فالكتب الروسية في الصفوف الأولى.

إيفغور زولتوسكي: عندما عشت في فاسيلفك، في القرية التي أقمت فيها متحف غوغول، وجدت أناساً رائعين يعيشون حولنا، لم تنتههم أية عداوة تجاه الروس. جسد واحد أسرة كبيرة واحدة. والذي يحصل لها الآن ولغوغول يدعو للحزن والمرارة.

فلاديمير بوندارينكو: سنضطر إلى السفر إلى روما؛ حيث يوجد أيضاً العديد من الأمكنة الغوغولية. مما لا شك فيه أنكم كتم في شارع تريفني في روما؛ حيث يوجد توقيع غوغول في المقهى، الذي يصل سعر فحجان القهوة فيه إلى 5 يورو؛ حيث كتب «الأنفس الميتة». لم أسف على تلك الخمس يوروات كرمي لغوغول، جلست على كرسي تحت توقيع غوغول وشعرت بمسي وكأني في روسيا.

إيفغور زولتوسكي: نعم في أي مكان عاش غوغول عاشت روسيا. وغوغول الروماني - هو غوغول الروسي الأصيل.

فلاديمير بوندارينكو: أنا ضد ذلك التصنيف وتلك الجدولة الأمريكية حول المراتب: أول، ثان، ثالث... ولكن إذا أخذنا أربعة، أو خمسة من أكثر الكتاب الروس شهرة في العالم: غوغول، وتلستوي، ودوستيفسكي، وتشخوف، وتورغينيف، ويمكن أن يكون ليسكوف (لا أعد الشعراء: بوشكين، وليرمنتوف، وتيوتشيف، وغيرهم)، فما الذي يميز غوغول من وجهة نظرك عن باقي عظماء أدبنا الروسي؟

إيفغور زولتوسكي: أعتقد أنه مع غوغول تبدأ مسيحية الأدب الروسي السوفيتي. طبعاً، فيودور دوستيفسكي - تلميذه، فجميع المواضيع التي طرقتها في كتبه أخذها من غوغول. حدد غوغول جميع مواضيع روايات دوستيفسكي. فعالج في مختارات من مراسلاتي مع الأصدقاء - مسألة الخطر المخيف من سلب الشعب إيمانه بالرب، ومسألة «عجرفة العقل»، ووبال التمصّب. وهنا كان غوغول، على أبعد حد، في كتاباته الثرية شاعراً. كان دوستيفسكي محللاً وعالماً نفسياً وعصبياً، لقد غاص في أغوار النفس الإنسانية وخبائها وأسرارها، غير أنّ الإنسان لا يستطيع أن يبقى في

الأغوار، لانه يصاب بالعمى من العتمة الدائمة. السلييون، والمتشككون، والذين يعيشون في الأعماق، أكثر إقناعاً عند دوستيفسكي من الذين يواجهونهم. هذا بالتحديد ما يفسر شعبية دوستيفسكي في الغربز ترتبط شعبيته هذه ليس في أنّ دوستيفسكي فضح «الشياطين» وتنبأ بالمستقبل؛ فحسب، بل وفي أنّ أبطاله السلييين قرييون من الوعي المعاصر للإنسان الغربي. إنه شكاك ومحبط. إذا استوطن وسواس سمير دياكوف<sup>(1)</sup> في نفس كل إنسان، فيماذا سيأمل. كتبت مقالة عن تلتسوي وتشيفوف. وبالتحديد عن علاقاتهما الروحية. أنتم، يا فولوديا، ذكرتم نيقولاى ليسكوف. إنه كاتب عظيم. كتب ليسكوف «الناكس»، وبالمناسبة، فقد نشر في المجلة نفسها التي نشر فيها كتاب «الشياطين» لدوستيفسكي، في مجلة «روسكي فيستييك». لم يكتب دوستيفسكي مثيلاً له. من هنا تتفجر حزمة الضوء. ومن الممكن، أنه لهذا السبب لم يكن دوستيفسكي محبوباً من قبل الشعب كاتباً أما تلتسوي فقد كان وليزمنتوف، ويوشكين. وحتى غوغول، وتشيفوف أم دوستيفسكي فلم يحبه الشعب بجمهوره الواسع ولم يكن يعده من كتابه المفضلين، لم يقرأه ككاتب. إنه كاتب الإنتلجنسيا. توجد استثناءات بالطبع. «قصة عن بطل شاب»، التي كتبها في سجنه في قلعة بيتروفا فوسك، عمل رائع، عن الحب الأول الذي عالجه صبي لامرأة ناضجة، يشبه الأعمال التورعيفية. (نسبة إلى الكاتب «الروسي تورغينيف - المترجم). أعلن دوستيفسكي من بداياته أنني سأحرق الحمص بقدمي (أي كل من سبقه وعاصره). نعرز ذلك إلى حماسة الشباب، لأن خط الأدب الروسي كان واحداً بصرف النظر عن أي شيء. ويبحث غوغول في تولستوي، في اليوميات، يتركز السخط والتبرم على الفن، ووحده لا يكفي لتغيير شيء ما في الحياة.

فلاديمير بوندارينكو: هذا، من وجهة نظري، تقليد أدبي روسي صرف. لم ينتصر الاتجاه الجمالوي أبداً. هامو إيفور سيفيريانين يختم بأشعار عن الوطن، وها هو تشيفوف يجول في جزيرته ساخالين. وداس مايكوفسكي على عنق أغنيته الشخصية. ولم يسمح ألكسندر سولجينيتسين لنفسه أن «تدلل وتلهو» في الزخرفات الفنية الصرف. هذا، ولم أتحدث بعد عن ليف تلتسوي، الذي رفض إبداعه الشخصي، مقتحماً ومتوجهاً إلى الشعب مباشرة. ولم يكتب نيقولاى غوغول مصادفة

(1) سمير دياكوف: الابن الذي يقتل أباه في رواية «الأخوة كارامزوف».

«مختارات» من مراسلاته... يبحث العباقرة والمبدعون الروس، حتى أقصى حد في الإبداع الفني، عن سبل الحديث المباشر مع شعبهم. وليس مصادفة أن يوسف برودسكي نصير الجمالوية في الفن كتب قصيدته «الشعب»، التي عدتها أنا أخماتوفا قصيدة عبقرية.

قلتم، يا إيفغور بتروفيتش، إنكم أتيتم إلى نيقولاي غوغول للتخفيف من قتامة الأدب الجاري وظلاميته. ها قد أصبح القرن العشرون الآن تاريخاً. «لا يرى الوجه، وجهاً لوجه، بل يرى الكبير عن بعد». ماذا تستطيعون القول عن الأعمال الأدبية العظيمة في القرن العشرين، من على بعد القرن الواحد والعشرين؟ ألا يمكن أن يكون أدب القرن العشرين بمجمله ليس أقل أهمية من أدب القرن التاسع عشر؟ أم أنكم تنظرون بشك وريبة إلى المحصلة الأدبية في القرن العشرين؟

إيفغور زولتوسكي: أؤمن عالياً في القرن العشرين أدب «قصص الريف»، التي كتبت عنها كثيراً. لقد أطل هذا الأدب حياة اللغة الروسية لسنة عام، هذه اللغة التي تموت حالياً مع الملاحين هؤلاء الكتاب الرائعون هم فاسيلي بيلوف، وفالنتين راسبوتي، وفاسيلي شوشكين، وفيكتور أسنايف، وفيودور أبراموف. لقد تابعوا التقليد العظيم لمن سبقهم.

أما القائمة الكبيرة في القرن العشرين التي نبادل، من دون شك، غوغول ودوستيفسكي - فهو أندريه بلاتونوف. ابن حرفي السكك الحديدية، الذي آمن بالثورة العالمية، وعد الشيوعيين - أناساً هبطوا على الأرض بإرادة المسيح. رأى في لينين رسولاً من الله. لقد أكسبت المأساة والفنوط والإحباط التي مرت بأندريه بلاتونوف، والذي فهم ماذا حصل، أكسبت جميع كتبه العظيمة. لقد انتقل إلى القرن الواحد والعشرين من غير خسائر، خلافاً للكثيرين من معاصريه. إنه القمة العليا في الأدب الروسي في القرن العشرين... يأتي بعده «اللون الهادي» لشولوخوف، الذي أحبه كثيراً أيضاً. وفلاديمير نابوكوف، خاصة في روايته «ن فييستر» التي صدرت باللغة الروسية تحت اسم «تحت إشارة المولودين غير الشرعيين». يعد البعض ميخائيل بولغاكوف الكاتب العظيم في القرن العشرين. أعتقد أنه رواني رائع. ننحني رواية «المعلم ومارغريتا» التي يطريها الجميع، بلا قيد ولا شرط، أمام العمل الكلاسيكي «الحرس الأبيض».

فلاديمير بوندارينكو: هنا أنتم تتطابقون في الرأي مع يوسف ستالين. بالمناسبة، كما تذكرون كنا قد ناقشنا كل هذه المأرب الشيطانية عند بولغاكوف في استديونا الأدبي؛ حيث وضعت أنا الرواية المسيحية بالمطلق «الحرس الأبيض» في مواجهة رواية «المعلم ومارغريتا». بنا له الشيطان أكثر نبلاً من السلطة السوفيتية.

ليغور زولتوسكي: أذكر مناقشاتنا تلك. لكن نجد في القاموس الموسوعي الذي صدر منذ ثلاث سنوات صورة لبولغاكوف، ولا نجد صورة لبلاتونوف.

فلاديمير بوندارينكو: قد لا نكون ابتلعنا زمنياً بعداً شاسعاً عن الذين غادرونا. فضلاً عن أن العملية لنشر روح الهزل والفكاهة عامة تقود الشعب إلى الانتهاج والإعجاب بالهجاء والسخرية البوغالكوفية. يقرنون رواية «العجل الذهبي» لـ إيلف وبيتروف مع رواية «المعلم ومارغريتا» من حيث المستوى فكرت، قد يكونون على حق، وهاتان الروايتان في المستوى ذاته، وموضوعهما واحد. كان فادي بولغارين في وقت ما أكثر شعبية من بوشكين، وبوبوريكين أكثر شهرة من تشيخوف. أعتقد مع احترامي الفائق لميخائيل بولغاكوف، مستم تحديد مكانه القانونية في الأدب مع الزمن، طبعاً، بعد شولوخوف وبلاتونوف بل وبعد ناولكوف. فالتاس الحاليون يقرؤون «المعلم ومارغريتا» على الأرجح، نتيجة محاولاتهم الصادقة تماماً والدراماتيكية لإعادة إنعاش تاريخ المسيح، وليس للاستمتاع الهرطوقي بدروب الحملة الفولاندوفية (نسبة إلى فولاند وأتباعه - المترجم).

ليغور زولتوسكي: تم تصوير الخط الإنجيلي في الرواية من منظور جمالي وأرضي. ففكرة أن الله يرسل الشياطين إلى الأرض لتحقيق العدالة، بحد ذاتها مزدوجة المعنى. نستنتج أن الشر وحده يمكن أن ينتصر على الشر. ما الإيجابي في الحملة الفولاندافية، إنهم يقطعون الرؤوس، يصيبون الناس بالأمراض المميتة. لم يبارك المسيح أبداً هذه الأعمال.

فلاديمير بوندارينكو: هل يسمح بالتوجه إلى المسيح في الأدب الدنيوي، من وجهة نظرهم، يا ليغور بيتروفيتش؟ أيوجد مثال إيجابي؟

ليغور زولتوسكي: كنت في دير نوفو - فالامسك في فنلندا، عندما علمت هناك ثلاث سنوات، وتوجهت بمثل هذا السؤال إلى رئيس الدير. قال: «يجب الإبقاء على

المسيح في «الإنجيل»؛ أنا أتفق معه تماماً. يمكن الشك في ظهوره في «أسطورة المفتش الأكبر». احتاج دوستيفسكي إلى تقديم المسيح إلى محكمة الواقع. أنت تريد الحرية، أما الناس فيحتاجون إلى الخبز وليس إلى الحرية، يقول له المفتش الأكبر. إنها فكرة عصرية تماماً. الحرية من أي شيء، ومن أجل أي شيء؟ لا جواب عند المسيح على هذا السؤال حسب دوستيفسكي. لكن المسيح لم يعد الحرية نزوة أو اتباعاً للهِوى، في رأيه الحرية العليا - هي تقييد شهوات النفس. ولهذا السبب أعتقد أنه يجب أن يبقى المسيح في «الإنجيل».

فلاديمير بونلارينكو: تحدثنا عن روسيا المعاصرة. عرفنا في القرن العشرين محاولتين لرأسلة روسيا. انتهت الأولى في (تشرين الأول) أكتوبر 1917. كيف ستنهي الثانية؟ علماً بأن الرأسلة في بداية القرن العشرين سلكت تقريباً الطريق الحالي نفسه. المسائل اللصوصية والإجرامية والفاسدة نفسها. أتعرف، نتيجة معرفتي غير الضعيفة بالغرب، أنسي أقف موقفاً إيجابياً تماماً من الرأسالية السويدية، والدنماركية، والألمانية. وأقف موقفاً آخر بعض الشيء من النموذج الأمريكي، الأكثر وحشية، وتساو حتى الآن لكنني أفهم أنه لا النموذج السويدي، والدنماركي، ولا الألماني، ولا حتى الأمريكي يلائمنا. من غير المعقول أخذ جميع الأنظمة الألمانية، ولا نمط الحياة الألماني ولا القوانين ونقلها إلى أراضيها. لتحقيق ذلك يجب إسكان روسيا بالألمان، وفي الواقع يعادونا أحر الألمان من يوفولجي. من الضروري، على الأرجح، طرد جميع الناس الروس وإسكان شعوب أخرى مكانهم، عندئذ يمكن بناء الرأسالية. أمكن الممكن أن تكون تلك اليوتوبيا السوفيتية الدمية القاسية، التي كان على رأسها شخص شرقي ساهمت في إطالة عمر روسيا المقدسة قرناً آخر من الزمان؟ لقد كان الشهداء المسيحيون باستشهادهم وآلامهم يمجدون ويدعمون الإيمان بالكنيسة الأرثوذكسية. كيف ستنهي التجربة الحالية القاسية المرة؟ وجد أمل عند الشعب في ذلك الحين، في العهد السوفيتي، حتى في ظل القمع، وتحديد الحريات، وكما تعترفون، وجد التفاؤل، وجدت أحلام بالسعادة العالمية، ولو كانت طوباوية. أما اليوم فالشعب يموت، يتم نفي الأخلاق وتجاهلها، لا توجد ثقة ولا إيمان في أي شيء، حتى الأغنياء لا يثقون بالمستقبل، ويتبعون الملكيات في أوروبا. وماذا لو سمحوا للنظام السوفيتي بالتطور والارتقاء؟ تعلمون أن المسيحية عرفت محاكم التفتيش، وهي لم تنف المسيحية القائمة. كنا في مرتبة أعلى من

الصين في جميع المجالات، والآن تعطي مقاطعة صينية واحدة دخلاً أعلى من روسيا بمجمعتها. نحن الآن نحسد مراكز العلوم الهندية، وقريباً سنحسد إثيوبيا والصومال. ألم يكن بإمكاننا الانتقال حتماً إلى نموذج الاشتراكية المسيحية من دون كل تلك الثورات الليبرالية في عام 1991؟ أما كنا سنسبق، عندها، العالم كله تطوراً ومكانة أخلاقية؟ ألم يحن الوقت للاعتراف بقيمة التجربة السوفيتية، حتى ولو كانت ثقيلة؟ عندئذ، آمن الجميع في العهد السوفيتي، من سولجينيستين وساخاروف حتى بريجنيف وأندريوف بمستقبل ما لروسيا. أما الآن فإن أغلب السكان، وحتى الكثيرين من قادتنا الروحيين لا يؤمنون بمستقبل روسيا. أنا واثق الآن، أنه لولا السلطة السوفيتية لقضي على روسيا منذ مائة عام تقريباً، ولو خسرت الحرب الوطنية العظمى (الحرب العالمية الثانية - المترجم) لدفن العالم كله معها وتحتها. ليس مصادفة أن يحتفظ اليهود الأذكاء في إسرائيل بصورة ستالين في بيوتهم. لولاه لما بقوا أمة على الإطلاق. وحتى نحن لما بقينا. وها أنا أسألك، يا إيغور بيتروفيتش، حتى ولو تعرض ذوك للقمع، وبالمناسة فإن والذي أمضى السنوات العشر المقررة في مشروع بناء سكة حديد نايكس آمور في سيبيريا وفي الشمال الروسي، ومع ذلك ألم يكن من الأفضل المحافظة على السلطة السوفيتية؟

إيغور زولتوسكي: أنعلم، يا فولوديا، حصل ما يحصل عادة في التاريخ، يأتي الناس بنوايا حسنة، وينتهي الأمر بالفضل وإسالة الكثير من الدماء. حافظت السلطة السوفيتية، على أية حال، على المحور الشاقولي (الحامل) الروحي الذي وجد دائماً في روسيا. احتلت الفكرة والقيم الروحية المرتبة الأولى، أما المال والنجاح فقد كان في مرتبة أدنى كثيراً. والآن تم قلب هذا المحور الشاقولي (الحامل). وأصبح مندمراً وغريباً عن التقاليد الروسية، وعن كل ما عاشت روسيا لقرون طويلة بفضلها. الآن تم تدمير كل شيء في الروح وفي المجتمع بشكل أكثر جذية مما حصل بعد عام 1917. أين يذهب الإيمان المقدس: ليس إلى الدبر؛ بل إلى المناسك والخلوات. يجري فصل الثقافة عن الكنيسة، وهذا أمر مخيف، أيضاً، بالنسبة لثقافتنا. حصل الفصل منذ أيام بطرس... لكن الأدب الروسي العظيم حاول مجدداً توحيد الثقافة والمسيحية. وما دام الإيمان المسيحي كامناً في الروح، يبقى الأمل في مستقبل روسيا موجوداً، وأصبح الأدب، حسب كلام غوغول فدرجة غير مريثة إلى المسيحية.



فلاديمير يونسارينكو: ألا يمكن أن يكون الأدب السوفيتي، وبالأصح الأدب الروسي في العهد السوفيتي، قد أملاً في وعي الناس المسيحية المفقودة أو المفقودة، وكان تلك «الدرجة غير المرئية» إلى الله؟ أي يمكن أن تلخيص عظمة الأدب في العهد السوفيتي في المحافظة على روح المسيحية؟ ما قد أقام فيكتور يروفيف ومن على شاكلته «ماتماً تأينياً على روح الأدب السوفيتي»، وتبين أن ذلك كان ماتماً على روح الروح الروسية القليلة، ألا يمكن أن نعيد تقييم عظمة الدور الروحي الذي لعبه أدب القرن العشرين كما يجب؟

إيفغور زولتوسكي: حبذا لو كُتبت مقالة تحت عنوان: «ماتماً على روح - أدب (معادلة الأدب)».

فلاديمير يونسارينكو: حتى الأدب المعادي للسوفيتية كان جزءاً من الأدب السوفيتي، كانت فكرة أدبية رقيقة، صراع أفكار. ما يشير الخوف والهلع، والشعور بالخطر، هو الأدب الفيزيولوجي (عس الجسد) الحالي، أدب السقوط الشامل للإنسان، هذا فعل شيطاني حقيقي، أخطر من أي لجديف يد عن بلوك أو يسنين.

يوجد هوة ومحبو وسم كل ما هو موهوب باسم: «أدب معاد للسوفيت»، وكل ما هو تافه به «أدب سوفي» يا لها من سخافة تامة، وحد أدب واحد في القرن العشرين بكل مأسية ومعاناته، بكل ما فيه من «مزيد» و«معارض»: «الأثنا عشر» لبلوك، و«معسكر البجع» لتسفيتاينا و«البدون الهادئ» لميخائيل شولوخوف، و«شمس الأموات» لإيفان شميلوف. وحتى كتب فادييف، وكاتاييف، لينونف وبوستوفسكي، كانت كتب أفكار. تقدم اليوم جميع القنوات الحكومية بوقاحة وسفه أدب التفاصيل الفيزيولوجية (عن أعضاء جسد الإنسان) أدب دود الأرض. وهذا أكثر خطراً من أي أدب «سوفيتي»، أو «معاد للسوفيت». ويصورون على هذه الخلفية؛ بل وأكثر بروزاً، القارة المنصرمة من أدب المرحلة السوفيتية.

إيفغور زولتوسكي: ساهم الأدب الروسي في العهد السوفيتي بإزالة العليل عن روح الإنسان الروسي، في سبيل تجاوز المرحلة القاسية من الحرب الأهلية والجمعة في الريف. وللتخفيف على روح المقاتل الذي شارك بلا إرادة في قتل العدو. المرحلة المتأخرة من العهد السوفيتي كانت أكثر إنسانية بكثير من المرحلة الحالية. القادة الليبراليون، أناس أكثر قسوة بكثير من جماعتنا: أعضاء المكتب

السياسي واللجنة المركزية ذوي اللكّة. كنت قد حدثتكم عن غيورغي ماركوف: وزير، وعضو في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفيتي، ومع ذلك استطاع أن يتعاطف، وقدم المساعدة. لم أر مثل هذه المساعدة من قبل القادة الليبراليين الأدبيين. وبالمناسبة، إنهم (الليبراليون الجدد - المترجم) لم يكونوا لطيفين، ومتعاونين حتى في مرحلة شبابهم «اليسارية». أحببت فولوديا ماكسيموف، لأنه كان إنساناً مختلفاً تماماً. امتلك الجرأة للقول: «أشعر بنفسي مذنباً»، وهذا ما لا يقوله أي ليبرالي. لقد حمل أدب كل من: فيودور أبراموف، وفاسيلي بيلوف، وفالنتين راسبوتين - على أية حال، بحرارة كل ما هو ضروري للناس. وكما قال أندريه بلاتونوف: «أعطوا التاريخ مدة ولتكن 50 سنة كي ينتفس، وكل شيء يتصلح». وهذا ما لا يحصل حتى الآن. لم تكن من حاجة لهذه الثورة الليبرالية، كان النظام سيتطور ويرتقي حتماً، ولم تكن ننصل إلى هذه الروح القاسية. الحقد يقود دائماً إلى المأرق

فلاديمير بوندارينكو. أتم، يا إيمور ستروغينش إنسان القرن العشرين بلا شك. كيف مرّ هذا القرن على روسيا؟

إيفغور زولتوسكي: كان القرون العشرون، من وجهة نظري، آخر قرن رومانسي في تاريخ روسيا. على الرغم من الاختلاط والتعقيد الذي حصل. ما هي رافعة الرومانسية السياسية؟ إنها تكمن في سلب الشعب إيمانه بالرب. وازدهرت الرومانسية الثورية على موجة إنكار الإيمان بالرب، تلك الرومانسية التي قدمت من جهة، أمثلة عالية في الفن، وفي العلم، والسياسة، ومن جهة ثانية - الإعدامات والدم. لا أعرف قرناً آخر في التاريخ الروسي، باستثناء عصر الانشقاق، قدمت فيه بهذه الكثافة التضحيات من الشعب. لقد أتقذت تلك التضحيات العالم. لم تنقذه من هتلر فقط؛ بل من الدمار العام وانعدام الأمل والثقة اتعديماً تاماً، لمدة طويلة نسبياً في الحد الأدنى. تذكروا سنوات ما بعد الحرب. ازدهار الفن، فيليني، والواقعية الجديدة، والشعراء الجدد، والنهوض في صفوف الشعب ذاته، على الرغم من أن المعسكرات كانت لما تزل منتشرة في كل مكان. أتذكر أنني كنت في محطة توليد كهرباء كويشيفسكي، سبجت حفرتها بالكامل بالأسلاك الشائكة، وبالحفارات المتبخرة، وعلى كامل المحيط رفعت لوحة: «عاش ستالين!». اختلط كل شيء، التضحية والجريمة، البطولة والإعدام، الطاقة العليا والمعاناة، وتضحية الشعب الروسي قبل

كل شيء، التي من دونها لما ربحنا الحرب أبداً. لم يكن أي شعب ليقدم على تلك التضحيات. لكن القرن العشرين - هو التضحية القصوى، الممزوجة بالبطولة، والمأساة، والإعدامات والقمع. قدمت هذه الرومانسية قممها في الأدب، والسينما، وفن العمارة - في كل مكان. وقدمت قمم الروح الإنسانية، والنهوض الشامل، الذي استمر حوالي نصف قرن، حتى غاغارين بالتمام. لكن كانت هناك أيضاً ضراوة وقساوة وحشية للرومانسية. رمى الشعب الروسي بنفسه في موقد التاريخ. لماذا نجد اليوم هذا التعب والخمول وعدم الاكتراث؟ أنهكت القوى. نحتاج إلى أن نعيش حياة هادئة لجيلين - أو ثلاثة أجيال. تكفينا ثورات. يكفينا تشكيل وقمع وحروب أهلية. كيف نوقف عريضة الدمار هذه؟

نحتاج روسيا إلى أناس عظماء كي يوحّدوا الشعب. ■



# هايتي: الادباء والكارثة

لوران مارفينيه/ ثوري لوكير

نبيل ابو صعب

كان من المقرر أن تبدأ في الفترة 14 - 17 كانون الثاني، فعاليات النسخة الثانية من مهرجان Etonnants voyageurs في هايتي هذا اللقاء الفوار الذي يكشف إلى أمة درجة يتوحد الأدب مع هذه الجزيرة المبدعة بقدر ما هي فقيرة. غير أن الزلزال الذي وقع يوم 2010/1/13 قد أطاح بكل شيء. وقد نشر موقع المهرجان الإلكتروني مجموعة من الأخبار المتعلقة بالكتاب الذين كان يتوجب أن يشاركوا في دورته هذه في العاصمة بورت أوبرنس، سنورد بعضها لاحقاً، إضافة إلى البيان التالي:

- نتيجة للكارثة المريعة التي ألمت بهايتي، فإننا نتابع من دون توقف الأخبار القادمة من بورت أوبرنس. إن ميشيل لوبري (مدير المهرجان) وجميع أفراد الطاقم جرى إخلاؤهم مساء يوم الخميس نحو يوانت أيتير، وهم بصحة جيدة.  
- الكتاب والصحافيون الذين ينبغي وصولهم إلى هايتي يوم الأربعاء، لم يسافروا إليها بالطبع.

- أما عن أخبار الكتاب الهايتيين الذين كان ينبغي أن يشاركوا في المهرجان، فقد علمنا ببالح الأسف ب وفاة الكاتب الكندي من أصل هايتي جورج انغلاد وزوجته ميراي، نتيجة انهيار منزلهما. وقد أكلت الخبر مساء يوم الأربعاء ابنتهم باسكال التي

تعمل طبيبة في كارولينا الشمالية. وجورج انغلاد كاتب وعالم وسياسي ومدرس جامعي يعيش في كندا، وقد حضر إلى هاييتي للمشاركة في المهرجان.

- كتب داني لافيرير (الفائز بجائزة ميديشي لعام 2009 عن روايته L'enigme du retour) في موقع Cyberpresse الكندي: قمت بجولة في المدينة هذا اليوم ورأيت شعباً منضبطين، وصبوراً، ويساعد بعضه بعضاً في الكارثة العامة؛ إذ كان الهايتيون يواجهون بعض الصعوبة في تنظيم أمور الحياة اليومية، فإنهم بدوا وسط هذه الكارثة أناساً غارقين.

- أورد موقع livreHebdo أن لابلاد، وهي المكتبة الرئيسية في بورت أوبرنس، قد دمرت تماماً، نتيجة لزلزال يوم الثلاثاء.

- وكان الأدب الهايتي قد عاش أيامه السعيدة وخاصة في الخريف المنصرم، فقد فاز داني لافيرير بجائزة ميديشي، وحائزة الكتاب الكري في مونتريال، عن روايته لغز العودة L'Enigme du retour التي صدرت عن دار عراسيه. وفاز ليونيل ترويسو بجائزة ويبلر/لايوس عن روايته Yanvalou pour Charlie (منشورات اکت - سيد)، بينما فازت يانيك لامينس بجائزة RFO عن كتابها lacouleur de l'aube (دار فيسير)، وكذلك فارت إيميلي سروفات بالجائزة الأدبية الكري Caraibe de L'Adelf (جمعية كتاب اللغة الفرنسية) عن كتابها letestement des solitudes (عن دار ميموار دانكريه).

- وكتب آلان مابانكو، وهو كاتب من الكونغو، نال جائزة رينودو عام 2006 عن كتابة Mémoires des porc - épique «كارثة طبيعية، ظلم الطبيعة، زلزال أعمى يضرب أرض هاييتي، أرضي بالتبني، أرض أخوتي وأصدقائي الأعزاء داني لافيرير، وردوني سانت إيلوا، وليونيل ترويسو، ولوي - فيليب داليمبر.. وكان مقرراً أن نلتقي يوم الخميس لإحياء المهرجان، لكنني علقت في الترانزيت فقد كان ينبغي أن أستقل الطائرة في ميامي لأصل بعد ساعة إلى بورت أوبرنيس العاصمة التي محتها الكارثة. كنت أشاهد الصور على محطة CNN وحاولت الاتصال بداني من دون حذوي، ثم تلقيت رسالة من لوي - فيليب داليمبر، الذي أصيب بجراح، بينما كان يحاول إنقاذ والدة زوجة أخيه، وهي امرأة عاجزة. كتب لي:

شكراً لأنك فكرت بي، أيها الأخ العجوز. الهزات تتالي 7.3 و 5.9 و 5.5 إنه أمر مؤثر، لكن كل شيء على ما يرام على الصعيد الشخصي، الخسائر المادية كبيرة

عند أخي، وقد أصبتُ بجرح طفيف عند محاولتي القفز من فوق أحد الحواجز في سعي لإنقاذ حماة أخي العاجزة. لكن الإصابة لم تكن خطيرة. الأخطار تبدو عن بعد أكبر. أرسلت رسالة قصيرة لمنظمي المهرجان، ولكنني لم أتلُق أية أخبار. لقد وجد وسط هذه الفوضى القدرة على الاتصال بالناس، وهذا أمر لا يُصدق تقريباً. أما أنا فلم أتوقف عن الاتصال، وإرسال الرسائل الإلكترونية إلى كل الهايتيين الذين أعرفهم مع سؤال دائم: هل لديك أخبار عن داني؟ صمت. لكن أحدهم صادف أحدهم الذي كان هو ذاته قد صادف أحد الناس الذي كان قد صادف داني.

في الحقيقة - تأخذ رواية داني الرائعة (لغز العودة)، الآن معنى النبوءة. فأعيد قراءتها، لكن الكلمات لم تعد هي ذاتها. ثمة شيء كان يحبك في هذا الكتاب، ولم تكن قد لحظتها. لم تفك رموزه، وجاءت الطبيعة لتذكرنا به. كل أفكارنا المتماطلة تنح نحو هذا الشعب الشجاع، نحو هذه الجمهورية التي قالت دائماً لا.

- ثم عاد هذا الكاتب آلان مابانكو، ونشر على موقع lepoint المقال التالي: هايتي، هذا الوطن قال لا طوال تاريخه. هذا الوطن حطم الرقم القياسي في الانقلابات، كما في المأثر. وكان دائماً في حضور الإنسان. واثماً في مواجهة فخمة الوجود المتعذر الدفاع عنها، ديفاليه، الأب، الابن، ببادوك، بيبي دوك، الأعمام والأخوال المدللون.

وصمدت الجمهورية السوداء الأولى، قومت المسار، واستأنفت الرسم والغناء والأدب والفلسفة والطب. في الأدب أعطتنا أسماء كبيرة [جاك سينفان إليكسي، رينيه ديستر، إميل أوليفيه، إديغ دانتيجا دافيرتيج، جان ماتيلو، إدا لم نذكر سوى أولئك المعروفين في أوروبا، مع الثنائي الحالي داني لافيريير وليونيل ترويسو..] وحيثما كانت تنعثر الأمور في هايتي، كان يقال: سوف ترون، هكذا هو الأمر دائماً مع الهايتيين، سيجتازون الأزمة في النهاية من دون أن يستجدوا بالهتهم الأرواحية. وكانوا يخرجون منها.

كانوا سيعكسون مسار الأشياء. بيد أنهم نسوا الطبيعة. لقد نسوا ما كان يُحاك في أعماق الأرض. كان آلان بوسكيه في تقديمه للطبعة الثانية من مجموعة (idem) (منشورات سيفير 1964) لأحد أشهر الشعراء الهايتيين: دافيرتيج، قد عنون مقلعته

باسم: زلزال: دافيريج؛ فهل كان ذلك تحذيراً مسبقاً؟ لا، فقد عاد الزلزال من دون دافيريج الذي مات في أعلى معتزل في مونتريال. لأنه لا يجب أن ننسى ذلك: في هايتي تأتي الزلازل من رجال الأدب. تأتي من أدب بركاني، ثوراني ومتأجج. وكان لدينا هذه السنة المثال مع تنويج لافيرير من قبل جائزة ميديشي، وترويو من قبل جائزة ويبلر، ويانيك لاهتيس بجائزة RFO.

لقد أرادت الطبيعة إذن أن تقسد هذه البهجة، في حين أنها منذ أكثر من قرنين لم تحمل بمثل هذه الضراوة على أحفاد توسان لوفيرير وديسالين، فأخذت كرهائن الهايتيين والأجانب الذين انتقلوا إليها من مختلف أصقاع العالم للمشاركة في مهرجان Etonnants Voyageurs المزمع إحياءه في بورت أوبريس ما بين 14 - 17 كانون الثاني. ولن يقام هذا المهرجان فقد دعا الزلزال نفسه إليه، فجاء سلطاناً مطلقاً: غبار، أنقاض، كل شيء هناك.

لن يرى الهايتيون الضوء لمدة من الزمن؛ بل سيتوجب عليهم الاكتفاء بتخيله. فالخيال يمكن حرره، أما ما لا يمكن جره فهي العاطفة، كما ورد في عبارة للافيرير. واليوم، أعلم أن كلمة «عاطفة» هي أشد قوة من كلمة «خيال». لأن الطبيعة اتحدت ضد شعب هو أيضاً شعبي. لأن أفصل أصدقائي لم يعد يطمعني على أخباره. لأننا لم نعد نتواصل يومياً، كما نفعل منذ سنوات. لأنني أرفض ترف الضوء في شقتي، بينما يطحن ويدق الجسد البشري تحت أنقاض الأحياء الشعبية في بورت أوبريس، لأن هذا الشعب منحنى القوة لأن أقول لا، ولأن أنادي بزواجتي في غياب الظلمات، لأنني قرأت «بأنفعال» رواية «عودة اللغز» لهذا الصديق، وكنت أعتقد أن ما من زلزال آخر يستطيع تجاوزها، لأنني أشعر أنني هايتي أكثر فأكثر، وحتى في جميع الأحوال.

**فور الكتابة «آنييس ديزارت بجائزة فيرسيون فيميئا» عن مغازين ليثير»**

منحت جائزة Version Femina التي أحدثت منذ عامين بالتعاون بين أكثر من 36 صحيفة يومية محلية، للكاتبة آنييس ديزارت عن كتابها: «البديل Remplant» (منشورات أوليفيه) وهي وصف قصير ومؤثر لجسد الروائية. والجائزة هذه التي يترأسها الكاتب فيليب كلوديل، تتميز بكونها مختلطة؛ إذ يجري في البداية اختيار الروايات من قبل القارئات، قبل أن تصل إلى هيئة مؤلفة من كتاب وصحافيين في

الصحافة المكتوبة والمرئية (هومينيك بونا، كلود سيريون، فيليب غريمبير وغيرهم...) وقد خلفت أنيس ديزارت في قائمة الفائزات بالجائزة ميتين أرديتي Metin Arditi عن روايتها la fille de Louganis (منشورات أكت - سيد) وفاليري تونغ كيونغ Valérie tong Cuong عن روايتها Providence (منشورات ستوك).

#### وفاة الكاتب الأمريكي ج. د. سالينجر عن مولف الأكسبريس الفرنسية

أوردت وكالة الصحافة الأمريكية الاسوشيتدبرس أن الكاتب الأمريكي ج. د. سالينجر قد توفي يوم 2010/1/29 عن عمر يناهز 91 عاماً، وكانت وفاته طبيعية في منزله في مدينة كورنيس في ولاية نيوهامشير. لم ينشر ج. د. سالينجر شيئاً منذ عام 1965، وعاش في اكتفاء ذاتي منذ أكثر من أربعين عاماً. وقد أصبحت روايته (attrape - coeurs) واحدة من أكبر كلاسيكات الأدب الأمريكي. والأفكار الأكثر تكراراً في روايته، هي أفكار الانتقال من المراقبة إلى من الرشد وقتلة الطفولة المحلصة.

#### وفاة الكاتب جاك شيس لوسيل ديري عن صفاين لبييرير

«الوحش من سيقول الكلمة الأخيرة في هذا الرواي الذي وهبنا الله إياه، دموع مره، وظلمات مستحقة»، كتب جاك شيس Jacques Chessex في روايته «lavampire de Roparz» الصادرة عن دار غراسيه. وقال أيضاً في مقابلة مع مراسلتنا ألييت أرميل إنه يريد إيجاد حقيقة هادئة، منيرة، من دون أي طموح سوى أن أرى بوضوح في حياتي وفي معاتي». وسط هذا التدرج الضوئي يغادرنا الكاتب الذي علمنا بوفاته يوم 9 تشرين الأول، حين كان يحاضر حول كتابه في يفردون - لي - بان في سويسرا، على بعد أقل من ثلاثين كيلو متراً من مسقط رأسه، مدينة بيرن. جاك شيس هو مؤلف لكتاب قلق، بين «البراءة والتجاسة» مسكون في الوقت ذاته بمسألة الإله وبتاريخه العائلي: انتحار أب، هو أيضاً كاتب شخصية صوفية وشيطانية، بين الإعجاب والبحث الدائم عن سرٍ يجب اكتشافه. شخصية يستدعيها على الأخص في روايته L'ogre (دار غراسيه) التي نال عنها جائزة غونكور لعام 1973.

ولد في بيرن، في إقليم السفود، نشر في العشرين من عمره أول مجموعة شعرية (lejour proche) (منشورات ميرولر بارتاجيه) ثم سرعان ما أتبعها بثلاثة أجزاء



أخرى. تخصص هذا الكاتب بدراسة فرانسييس بونج الذي التقاه في سنوات الستينيات في باريس؛ حيث أخذ يكتب في المجلة «الفرنسية الجديدة» (lanouvelle Revue Française) ثم يعود للإقامة ثانية في موطنه الأصلي. عام 1962. أصدر روايته الأولى *latéte ouverte* (عن دار غاليمار)، لتتبعها إحدى وعشرون رواية، من بينها *monsieur* (عن دار غراسيه) و *l'imitation* (دار غراسيه) كتبت بأسلوب يصفه فريدريك ميتران في تقريره لاحقاً للمؤلف، بأنه يقوم على «كلمة قوية ولغة مكتنزة وإيقاع مبهر غالباً». هذا الأسلوب ذو الإيقاع التعزيمي جرى الاحتفاء به عند صدور رواية *la confession du Pasteur Burg* (عن دار كريستيان بورجوا) عام 1967؛ حيث يبرز التجاذب ما بين حب الله وحب النساء. وقد تكرست موهبته نهائياً عام 1999 حينما نال (جائزة اللغة الفرنسية الكبرى). وقد تجدد هذا التكريم عام 2007 مع نيله جائزة جان حيونو. تأخذ اللغة التي أغامها جان شيس أشكالاً متعددة. فثمة «صوت الصباح» الذي تحدث عنه في حوار مع مجلة تيليراما عام 2008 ويملي عليه كلمات تأخذ أحياناً شكل قصة، وأحياناً شكل الابتهاال الشعري، وأحياناً أخرى شكل الرؤية الثقافية - «الحس الأدبي فلما يهم» وقد اغتنى إبداعه بتأثيرات يصفها، عسر مقالات، حول كتاب آخرين مثل فلووير، موباسان وغوستاف رود أو بعض الرسامين مثل سورا وغويا وحافير باغولا أو جان ليكولتر، كتبها هذه السنة لمجلة *Artpassions* وقد مارس هو ذاته الرسم، ويعرض لوحاته بصورة منتظمة منذ عام 2000، العام الذي أعلن عن إبداعه البصري للمرة الأولى في إسبانيا، في مؤسسة أنطونيو بيريز. وكان من المقرر أن يصدر في الشهر القادم عن دار نوتاري كتابه: (ليلة في الغابة *unenuit dans la forêt*) حيث تتجاوز قصائد لجاك شيس ومنحوتات لمانويل ميللر. وقد حافظ جاك شيس على هذا التعبير، حتى النهاية، بوصفه «راوي شغوفاً»، كما وصفه فريدريك ميتران، وحتى لحظة موته، وربما إلى أبعد من ذلك. وقد نشر هذا العام كتابه *unjuif four l'exemple*، وأعلنت دار نشر غراسيه عن صدور عمله الأخير في كانون الثاني 2010، ويحمل الاسم المثير: (الجمجمة الأخيرة للسيد دو ساد) *ledernier crane de Monsieur de Sade*.

■.Sade

## الإيمان والشعر

د. نذير العظمة

حين يبحث المرء علاقة الشعر بالعقائد الدينية من ناحية الإبداع الشعري لا التنظير العقدي، تبرز إلى المواجهة أسماء شعراء ثلاثة، كان الإيمان ينبوعاً أساسياً من ينابيع إلهاماتهم: أولهم: دانتى الالحيري صاحب «الكوميديا الإلهية»، الذي كرسه بعضهم شاعراً أولاً للنصرانية.

وثانيهم: تي، اس إليوت الذي أعلن إيمانه والتزامه بالمذهب الكاثوليكي، وبالعودة إلى المسيح مخلصاً للحضارة الغربية من جفافها الروحي وجذبها القيمي.

وثالثهم: محمد إقبال شاعر باكستان في ديوانه «جناح جبريل»، الذي عبر فيه شعرياً عن رؤيا إسلامية للحياة والكون والفن، انتظمت معظم شعره وحياته.

والذي يجمع بين هؤلاء الشعراء الثلاثة، أنهم بالدرجة الأولى شعراء، وليسوا دعاة أو مبشرين، وهم يصدرون في معاناتهم الشعرية عن رؤى متقاربة؛ من أن خلاص الإنسان في التحليل الأخير هو خلاص روحي، وأن تاريخ العالم والحضارة بدون ناظم الروح، يقوم على فوضى، ويستقر على اضطراب.

كما يجمع بينهم لا معاناتهم الإنسانية فحسب؛ بل الإيمان على اختلاف انتماءاتهم التاريخية والدينية.

صعب جداً أن نحول الإيمان، الذي يشكل عنصراً أساسياً من عناصر شخصياتهم، إلى ما اصطلاح عليه بالالتزام عند الوجوديين والماركسيين وغيرهم من المنتمين إلى الحركات السياسية التي وجدت في الالتزام ضالتها، لضبط علاقة الأيديولوجيا بالشعر، والشعر بالدولة والحضارة والإنسان.

وتي أس إليوت في معرض مناقشته للالتزام، يفضل عليه الإيمان، ليحفظ للشاعر قدرته على الخيار، أي قدرته على الحرية، وليحصنه من سلطة المؤسسة، سواء أكانت دينية أم زمنية؛ فالشاعر هو الذي يختار ينابيع إبداعه، وموضوعات قصائده، وأشكالها وأساليبها.

وغني عن البيان أن شعر هؤلاء، رغم تعبيره عن رؤيا دينية، لم يكن يعبر عن العقيدة التي ينتمون إليها، بقدر ما كان يعبر عن معاناتهم الوجودية، وشروطهم الحضارية والتفسية.

ورغم أن الإيمان هو الؤرة المميقة في كل منهم، إلا أن شعرهم يعبر عن تجارب وحيوات إنسانية، فهم شعراء أولاً مع حمط انتمائاتهم الدينية وتجاربهم الروحية، وعذها تجارب رمزية أي نسبية، ليست لها صفة المطلق الذي ارتبط إيمانهم به.

ورغم الألقاب التي أسبغت على بعضهم من شاعر الصهرانية أو شاعر الإسلام، لم يكن لأحدهم أن يكون ناطقاً روحياً عن العقيدة التي ينتمي إليها، وشعرهم في تعبيره عن معاناتهم الكيانية لم يكن موجهاً للدفاع عن العقيدة؛ بل للتعبير عن المعاناة الإنسانية التي لا تضع المصباح تحت المكيال.

وموقف هؤلاء الشعراء من التراث والآخر يسترعي اهتمام المدارس؛ فالموروث الوثني والموحد حضارياً لا ينفصلان، وإن اختلفا في الإيمان والعقيدة.

والإنسان هو المركز الفكري الذي يصدر عنه موقفهم من التراث، لذلك نجد دانتى يقيم نظامه الفكري في ملحمة الشعرية الكوميديا الإلهية على الإيمان المسيحي فحسب؛ بل على جذوره الرومانية والإغريقية التي كانت

تنتمي إلى الوثنية، من دون أن يهمل إيمانه المسيحي في تصوّره للإنسان والعالم الآخر.

فليس إذاً غريباً أن يقوده فرجيل الشاعر الأول في رحلته إلى هذا العالم، إلى وصوله إلى الفردوس، وتتكفل بقيادته من بعد باتريشيا حبيبته التي تمثل الإيمان والجمال؛ الحبيبة التي أبصرها مرة واحدة، ولم يلتق بها فيما بعد، فاتخذ منها رمز القيادة الروحية، مما يذكرنا بالحب العذري في تقاليدنا الأدبية والمأثور المشهور: «من أحبّ فعفّ فمات دخل الجنة».

أما تي. اس إليوت في مجمل شعره، بدءاً من قصيدة «الأرض الخراب»، و«أرباع الرماد»، وقصيدة «أربع رباعيات»؛ فالروح هي المنقذ من فوضى التاريخ.

الأمر الذي صوره تصويراً درامياً في مسرحيته «مقتل في الكاتدرائية»، ترجمها إلى العربية صلاح عبد الصبور، وعرضها في مسرحيته «أمساء الحلاج».

وتي. اس إليوت مثل دانتّي يوحد ما بين القرائين الوثني والمسيحي من أجل خلاص الإنسان وحضارته من الحجاب والحدب، ويؤكد نعمة الإيمان بالعودة إلى المسيح، لكنه يفهم عقيدة الفداء المسيحية في إطار الحصب الوثني، كما يفهم الحصب الوثني في إطار حيوية الروح في الفداء المسيحي للتعبير عن معاناته الإنسانية.

والواقع أن الشاعر إليوت كان يعاني من إحباطين: الأول إحباط جنسي من زواج فاشل، والثاني إحباط روحي من عصر متدهور، لا يقيم في التحليل الأخير وزناً للإنسان وروحه، ويتمركز في الربح والخسارة المادية المصير الذي آلت إليه الحضارة الغربية.

وشعلت الأرض الحراب بأبعادها تلك اهتمام النقد الحديث، فذهبت جسي أم ويستون في كتابها «من الطقس إلى الرومانس»، إلى أن بنيت الأرض الخراب ونسقتها يرتبطان بأسطورة البحث عن الإنسان والأرض، وردهما إلى عافيتهما وحيويتها المفقودة.

كما يرتبط نسق القصيدة وبنيته بأساطير الخصب وطقوسه، كما أوردها جيمس فريزر في موسوعته الغصن الذهبي.

وهكذا، فقد وُحّد الشاعر إليوت في رؤياه وقصيدته النقيضين: الوثنية والمسيحية في ثيمات الخصب والجفاف، العقم والولادة، انهيار الحضارة واستعادتها العافية والقيمة من خلال معاناة الإنسان وعودته إلى الإيمان والروح والمخلص، الذي صَحى بنفسه من أجل الإنسانية.

أما محمد إقبال فيعبر شعره عن معاناة لصدام مزدوج، وصدام الشاعر هذا لا يؤدي في النتيجة إلى الالتفاف على الذات وإنكار الآخر، بقدر ما يؤكد الانفتاح على هذا الآخر بالحب أولاً، كما بالإيمان واحتوائه جزءاً لا يتجزأ من عالم الإنسان الواحد. وإقبال، في هذا الصدام، يعمر عن رفضه للموروث البالي الذي يحمله مسلمو الهند، ويموقهم عن الحرية والحركة والحياة، كما يعبر عن رفضه لقيم أوروبا المادية في شطرها البريطاني، الذي استعمر الهند، فابتلع ثرواتها وغناها، وغيب إنسانها عن خارطة الوجود.

وكما عاد دانتى وإليوت إلى يتابع الإيمان، فإن إقبال يتجاوز المواريث البالية للهند إلى عقيدة الوجد الصوفي، الذي يستوعب البشرية جمعاء، ولا يفرق بين أبيض وأصفر وأسود، وينظر بعين واحدة إلى طقوس الكنيسة السياسية والدينية في الغرب، وطقوس الخرافة الدينية في الهند، التي تشكل حاجزاً واحداً أمام تقدم الروح الإنساني.

لقد أعجبت أوروبا بشعر إقبال وطاقور رغم أنهما عبّرا عن تقاليد أخرى، وكتبا بلغات مختلفة، كما أعجبنا نحن بشعر دانتى وإليوت، رغم اختلاف الانتماءات الدينية؛ فما يجمعنا وهؤلاء هو الشعر وليس العقيدة، وما يجمعهم بنا هو الشعر أيضاً وليس العقيدة؛ فالشعر إذن عامل إنساني وموحد وقاسم مشترك بين الحضارات جميعاً في تعبيره عن النفس الإنسانية، وهؤلاء الشعراء نجموا جميعاً في توجهاتهم الإنسانية والجمالية إلى الآخر، مع أنهم في الجوهر يصعدون عن انتماءات إيمانية، ليست ضربة لازب بينهم وبين القراء.

وحين تتحول العاطفة الدينية إلى شعر، تخرق حواجز الحضارات واللغات؛ أما إذا بقيت أسيرة الإرشاد والوعظ، فإنها تخسر الشطر الأعظم من القراء، حتى الذين يشاطرونها العقيدة، إن الوجد الصوفي أو المحبة الإنسانية الشاملة التي عبر عنها إقبال، عبر عنها دائتي بإيمانه بالنعمة السماوية، وعبر عنها إليوت بالعودة إلى الروح الواحدة وينابيع الخصب، مع تأكيد المعاناة الكيانية للمفرد؛ فالإيمان عند نفر من الشعراء، يمكن أن يولد جذوة الشعر التي تدفع الإنسان في ليالي الشتاء الباردة، وتضيء له عتمة الدرب في الليل الطويل.

حين نقرأ ديوان «جناح جبريل» لمحمد إقبال، نشعر بجسمنا قد خف، وتحول إلى جسم أثيري، ونأهب للعودة إلى روح الكون والبارئ الذي أبدعه وصوره.

والسر في ذلك ما أعتقد أننا ونحن نعجب بموقف إقبال ورؤياه من الحياة والكون والفن التي يستوحياها من ينبوع إسلامي، ما يشدنا في شعره، هو الجانب الإنساني.

الإيمان نعمة، ولكن الشاعر يعرف كيف يجعل من هذه النعمة فردوساً للتجربة الإنسانية، لا يصدعنا بعقيدته، ولا يهول علينا بأخلاقه وقيمه؛ بل يبشأ نجواه من النفس إلى النفس، عبر التجربة الإنسانية، التجربة مقترنة بالرؤيا. والرؤيا متوهجة بالإيمان، هو السر الذي يكمن خلف شعر إقبال، الذي تميز بتألفه ورجحانه في آن.

فالرفاه المادي الذي تصر أوربا على استمراره مجرداً عن روح الإنسان، ومعزولاً عن نبض قلبه، لا يبهز عينيه ولا يغرر بعقله، لأن هذا الرفاه على أهميته ينقصه التضج الحضاري، وماذا يجدي الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه؟<sup>١٩</sup>

وإقبال يهيب بالشاعر الذي يسكنه ألا يخضع لقيم الرفاه المادي، وأن يتعزى كالدرويش من بهرج الدنيا، ليكون قادراً على فعل البصيرة التي تمسك بالسر وتقلب الكون، وتعرف أن الإنسان يشمن بروحه وقيمه لا بزيئته وبدنه.

واقبال يجرب أوروبا والحضارة، ويعاني هيمنة المادة، لكنه يخلص من هذه التجربة بإيمان أقوى؛ إنه لا يوصد أبواب العقيدة على نفسه؛ بل يخرج إلى العالم يعانيه، ويخرج منه بالذات التي تمرست بحماً الطين، فصارت أقوى توهجاً وأحد بصيرة، لتتغىي العدم وتشكل الوجود، «بنفس هندي ونغم عربي». بهذه الرؤيا وبهذه الروح، لم يكن من مندوحة أمام إقبال من العودة إلى ينباع التصوف الإسلامي؛ فقد وصل من خلال تجربة الذات ومعاناتها إلى الانصهار بروح العالم، أو ما يسميه المصطلح الصوفي بوحدة الشهود، بلغة الطريقة النقشبندية التي كانت ميراثاً لإقبال.

ووحدة الشهود هذه جعلته يدرك أن الحق واحد، والعالم واحد والتنزيل واحد، على اختلاف الأديان والرسل؛ فالذات المؤمنة هي البذرة التي يتكون منها العالم.

لذا نراه يؤكد على العودة إلى ستاسي وفريد الدين العطار وجلال الدين الرومي، سادات الشعر الصوفي في الحضارة الإسلامية في شقها الشرقي. وبهذا يتبين لنا أن إقبال يرفض قيم أوروبا ويشدد على العودة إلى تقاليد الفكر الإسلامي في اتجاهاته المتصوفة والزاهدة، رداً على الانغماس في المادة والانبهار بها؛ فالذات النقية الطاهرة هي جوهر الإنسان الكامل الذي يطمح إليه الشاعر.

كما يشدد على التجربة الإنسانية انطلاقاً من الإيمان؛ فالحضارة التي تتخلى عن الدين مآلها الفوضى والخراب، كما يرى.

يستحق إقبال بحق اللقب الذي أعطي له بوصفه شاعراً إسلامياً، لكن ينبغي أن يوافق المرء على آرائه وأفكاره التي يستوحياها من التراث الصوفي، ويكسوها بمخيلته الشاعرة، ليقدر شعره ويعجب به.

تعلمنا سيرته الشعرية دروساً كثيرة، ولكن لا يمكن أن نجعله نموذجاً للشاعر الذي سيأتي كائناً من كان؛ فكلل تجربته، ولحظته التاريخية، وإيمانه. وشاعرية إقبال الحقبة هي قدرته في أن يوصل إلى المتلقي تجربة فذة، تستوحي العقيدة، ولا ترى أن تقوم الحضارة والدولة بدونها، لكنه يشدد في

الآن نفسه على تجربة الفرد الكيانية والتجربة الشعرية بنفس صوفي؛ فالذات المؤمنة هي نواة العالم.

لقد اخترق حاجز الغرب، وعاد حاجاً إلى ينبوع الحقيقة ورحم الحضارة، ليولد من جديد.

وهكذا يتضح لنا في النتيجة، أنه لا يمكن للشعر أن يتبرأ من الأخلاق والعقيدة والسياسة، لكن شريطة أن يحافظ على هويته كشعر، وألا يتحول إلى بوق يبلغ صوتاً غير صوته.

والشعراء الذين يتجاوزون سلطة الشعارات والبيروقراطيات الأيديولوجية، هم الذين يبدعون لنا شعراً جديراً بالبقاء، كما فعل إقبال.

وإذا خير الشاعر بين التزام قسري يفرض عليه من الخارج والإيمان، فليكن الإيمان اختياره؛ فشاعر مؤمن خير من شاعر ملتزم، يتوسل الالتزام بشكل آلي وخارجي لسلطة لا يهمها الشعر.

الالتزام قوة تفرض على المبدع من الخارج، بينما الإيمان نور يفيض من النفس ويشع من الداخل، لمساعد على حرية الاختيار.

أفضل الإيمان على الالتزام؛ لأنه ينطوي على صديق التجربة الإنسانية وحريتها؛ فالشاعر في إطارها مسؤول أمام ضميره ووجدانه، لا أمام الحزب أو القبيلة أو الجماعة أو السلطة أو الأخلاق أو الأيديولوجيا.

إن المؤمنين بالحياة هم الذين أعطونا في تاريخ الشعر نتاجاً طيباً، إلا أن فقهاء الفلسفة والسياسة والأيديولوجيا منذ أفلاطون، والكثرة الكاثرة من المنظرين العقديين، نهضوا ضد استقلالية التجربة الشعرية والفنية، ووضعوا قوائم ممنوعات ومباحات للإبداع، وطرّدوا من مدنهم الفاضلة الشعراء الذين يصغون إلى نفوسهم لا حكمه القبيلة.

لقد تخالفت الماركسية والوجودية على الالتزام في الفن والشعر لدواع عقدية وتاريخية، الماركسية عقيدة كلية، وكذلك الوجودية، فلا بد إذن من نظرة محددة إلى الفن، أضف إلى ذلك ظروف احتلال النازية لأوروبا، ولاسيما فرنسا التي كان فيها الوجوديون والماركسيون في ذروة الأوج، وحركة المقاومة ضد



الاحتلال التي هيمنت عليها قيادات ونخب أيديولوجية أو فكرية، لأن في الالتزام تعبئة ضرورية للتحرر، مما أعلى من شأنه عند الفريقين، وبقي الإيمان هو المحرك الأساسي لاختيار الأفراد، حرياتهم، وأفكارهم، وتعيين مسؤولياتهم أو التزامهم من هذا الاختيار، فكان الالتزام ضرورة تاريخية لم تنقلب إلى إستراتيجية دائمة للشعر، ورغم أن الشعراء استطاعوا أن يبشوا إبداعاتهم ضد الاحتلال، إلا أن شعر المقاومة لم يخلع ثياب الميدان، واستطاعوا أن يحولوا قناعاتهم إلى شعر يقاس بمرجعيات الفن لا ضرورات المقاومة والمرحلة، ومسلمات أيديولوجية محددة.

الإيمان الطوعي لا الالتزام القسري الذي يضحي بحرية الاختيار، هو ألصق بالتجربة الشعرية وكرامة الشعر، والالتزام المعقد الذي كان شعاراً للنزعات الماركسية والأحزاب الثورية والاشتراكية في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، لم يترك إنجازاً شعرياً مهماً في حياتنا الإبداعية، بقدر ما جعل من القصيدة مأوى وملجأ لشعارات أقرب إلى السياسة منها إلى الشعر.

لقد نصبت على ضمير الشاعر وقريحته ومخيلته سلطات خارجية لا علاقة لها بالشعر، ودفعت بالشاعر إلى التضحية بالقيم الجمالية والفنية من أجل مضامين أيديولوجية، لأكها النشر، ولاكتها المقالة، ولاكتها الخطابة، حتى وصلت إلى القصيدة محملة بكل ما يدمرها من أفكار جاهزة، تفتعل الشعر، وتعيده إلى إنشاء ونظم لا روح فيه.

لا يمكن للشعر أن يتجرد بوصفه فعالية إبداع، عن قناعات الشاعر المبدئية والأخلاقية والدينية، لكن المبدع الحق يحول قناعاته إلى شعر لا وعظ لموقف أيديولوجي جاهز.

والشاعر يعلمنا من خلال معاناته الإنسانية، بينما يخاطب ذاقتنا الجمالية، لا ورعنا الديني أو التزاماتنا الأيديولوجية. ■